CAHIERS DU CINÉMA



104 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA ● FÉVRIER 1960 ★ 104

NOTRE COUVERTURE



Françoise Brion et Jacques Riberolles dans **L'EAU A LA BOUCHE,** de Jacques Doniol-Valcroze, produit par Pierre Braunberger et distribué par **Cocinor.**

Ne manquez pas de prendre page 46 :

LE CONSEIL DES DIX

Cahiers du Cinéma

FEVRIER 1960 TOME XVIII. — N° 104

SOMMAIRE

Jacques Doniol-Valcroze et Jean-Luc Godard	**Entretien avec Robert Bresson**	3
Michel Mayoux	**Jean Grémillon, cinéaste de la réalité**	10
Louis Marcorelles	**L'homme au fouet**	13
André Martin	**Pour qui sont ces Trnka ?**	31

Les Films

Anne Walter	**L'angoisse de la certitude** (Pickpocket)	47
Jean Wagner	**L'homme derrière l'objet** (Pickpocket)	49
Luc Moullet	**Pellicules au marbre** (Plus fort que le Diable, Lettre de Sibérie, Rien que nous deux, *Aventures fantastiques*, Mirage de la vie)	51
Fereydoun Hoveyda	**... ni le jardin de son éclat** (Le Kid en kimono)	57

Notes sur d'autres films (La Fièvre monte à El Pao, Confidences sur l'oreiller, Le Dernier rivage, Le Duel) 59

Les dix meilleurs films de l'année 1

Biofilmographie de King Vidor 22

Petit Journal du Cinéma 43

Films sortis à Paris du 16 décembre 1959 au 12 janvier 1960 62

*

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle de Cinéma
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef* : Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.



Henri Agel. — (Par ordre alphabétique) Les Contes de la lune vague; Deux hommes dans Manhattan; La Forêt interdite; Hiroshima mon amour; L'Impératrice Yang Kwei Fei; Moi un noir; La Mort aux trousses; Pickpocket; Rio Bravo; Le Tigre d'Eschnapur.

Jean de Baroncelli. — 1. Ivan le Terrible; 2. Hiroshima mon amour; 3. Les Quatre cents coups; 4. Les Fraises sauvages; 5. Les Contes de la lune vague; 6. Pickpocket; 7. Le Général della Rovere; 8. La Corrida interdite; 9. Orfeu Negro; 10. La Tête contre les murs.

Charles Bitsch. — 1. Les Contes de la lune vague, Ivan le Terrible; 3. Autopsie d'un meurtre, Le Déjeuner sur l'herbe, Hiroshima mon amour, Pickpocket; 7. Les Quatre cents coups; 8. Rio Bravo, Le Tigre d'Eschnapur, Vertigo.

Pierre Braunberger. — 1. Hiroshima mon amour, Les Quatre cents coups, Ivan le Terrible, Les Fraises sauvages; 5. Le Pigeon; 6. Vertigo; 7. Les Contes de la lune vague; 8. Le Déjeuner sur l'herbe; 9. Les Cousins; 10. Moi un noir.

Claude Chabrol. — 1. Le Tigre d'Eschnapur, Les Contes de la lune vague, Ivan le Terrible; 4. Vertigo, Les Quatre cents coups; 6. Hiroshima mon amour, Rio Bravo; 8. L'Impératrice Yang Kwei Fei; 9. La Tête contre les murs; 10. Le Journal d'Anne Frank.

Philippe Demonsablon. — 1. Les Contes de la lune vague; 2. L'Impératrice Yang Kwei Fei; 3. Ivan le Terrible; 4. Le Général della Rovere; 5. Autopsie d'un meurtre; 6. Vertigo; 7. Hiroshima mon amour; 8. Rio Bravo; 9. Le Tigre d'Eschnapur; 10. Moi un noir.

Jacques Demy. — 1. Pickpocket; 2. Les Contes de la lune vague, Du côté de la Côte, Hiroshima mon amour, Ivan le Terrible, Ossessione, Les Quatre cents coups, Rio Bravo, La Tête contre les murs, Vertigo.

Jean Domarchi. — 1. Ivan le Terrible; 2. Rio Bravo, Vertigo; 4. La Brune brûlante, Autopsie d'un meurtre; 6. Hiroshima mon amour, Pickpocket, Deux hommes dans Manhattan; 9. Le Jugement des flèches; 10. La Tête contre les murs.

Jacques Doniol-Valcroze. — 1. Pickpocket; 2. Hiroshima mon amour; 3. Ivan le Terrible; 4. Les Contes de la lune vague; 5. Vertigo; 6. Les Fraises sauvages; 7. Les Quatre cents coups; 8. La Tête contre les murs; 9. Moi un noir; 10. Les Enfants perdus.

Jean Douchet. — 1. Le Tigre d'Eschnapur; 2. L'Impératrice Yang Kwei Fei; 3. La Forêt interdite; 4. Rio Bravo; 5. Autopsie d'un meurtre, Le Général della Rovere, Vertigo; 8. Qu'est-ce que maman comprend à l'amour?; 9. La Brune brûlante; 10. Les Contes de la lune vague.

Jean-Luc Godard. — 1. Pickpocket; 2. Deux hommes dans Manhattan; 3. Les Rendez-vous du diable; 4. Moi un noir; 5. La Tête contre les murs, Le Déjeuner sur l'herbe; 7. Hiroshima mon amour; 8. Les Quatre cents coups; 9. Les Cousins; 10. Du côté de la Côte.

Fereydoun Hoveyda. — 1. Le Tigre d'Eschnapur; 2. Les Fraises sauvages; 3. Rio Bravo; 4. Le Jugement des flèches; 5. A Double tour; 6. L'Impératrice Yang Kwei Fei; 7. Les Quatre cents coups; 8. Autopsie d'un meurtre; 9. Hiroshima mon amour; 10. Les Proies du vampire.

Pierre Kast. — 1. Ivan le Terrible; 2. Hiroshima mon amour; 3. Les Quatre cents coups; 4. Moi un noir; 5. Aventures fantastiques; 6. Les Fraises sauvages; 7. Les Contes de la lune vague; 8. La Tête contre les murs; 9. Goha.

Roger Leenhardt. — 1. Les Contes de la lune vague; 2. Ivan le Terrible; 3. Rio Bravo, 4. *Hiroshima mon amour; 5. Moi un noir; 6. Les Cousins; 7. Les Fraises sauvages.*

Guy Leger. — 1. Ivan le Terrible, Hiroshima mon amour, Pickpocket; 4. Le Déjeuner sur l'herbe; 5. Vertigo; 6. Les Quatre cents coups; 7. L'Impératrice Yang Kwei Fei; 8. Les Contes de la lune vague; 9. Le Temps d'aimer et le temps de mourir; 10. A double tour.

Pierre Marcabru. — 1. Rio Bravo; 2. Vertigo; 3. Les Fraises sauvages; 4. Hiroshima mon amour; *5. Les Contes de la lune vague; 6. Pickpocket; 7. Autopsie d'un meutre; 8. Ivan le* Terrible; 9. Le Général della Rovere; 10. Cendre et diamants.

Louis Marcorelles. — 1. La Brune brûlante; 2. Le Déjeuner sur l'herbe; 3. L'Impératrice Yang Kwei Fei; 4. Ivan le Terrible; 5. Les Quatre cents coups; 6. Salomon et la reine de Saba; 7. Hiroshima mon amour; 8. A double tour; 9. Vieilles légendes tchèques; 10. Le Visage.

André Martin. — 1. Ivan le Terrible; 2. Vieilles légendes tchèques; 3. Hiroshima mon amour; 4. Goha; 5. Moi un noir; 6. Aventures fantastiques; 7. Le Pigeon; 8. Rio Bravo; 9. Les Fraises sauvages; 10. Les Enfants perdus.

Claude Mauriac. — 1. Les Fraises sauvages; 2. Ivan le Terrible; 3. Pickpocket; 4. Hiroshima mon amour; 5. Les Contes de la lune vague; 6. Les Quatre cents coups; 7. Cendre et Diamants; 8. Le Destin d'un homme; 9. Moi un noir, Goha.

Michel Mayoux. — 1. Pickpocket; 2. Le Tigre d'Eschnapur; 3. L'Impératrice Yang Kwei Fei; 4. Les Contes de la lune vague; 5. Les Quatre cents coups; 6. Hiroshima mon amour; 7. Moi un noir; 8. La Tête contre les murs; 9. Vertigo; 10. Les Cousins.

Jean-Pierre Melville. — 1. Le Pigeon; 2. Comme un torrent; 3. Autopsie d'un meurtre, Le Général della Rovere, Hiroshima mon amour. Les Liaisons dangereuses. Pickpocket. Le Procès, Les Quatre cents coups, Le Visage.

Luc Moullet. — 1. Les Contes de la lune vague, Le Jugement des flèches; 3. Rio Bravo; 4. Les Quatre cents coups; 5. Vertigo; 6. Autopsie d'un meurtre; 7. Hiroshima mon amour; 8. Le Déjeuner sur l'herbe; 9. Les Fraises sauvages; 10. La Brune brûlante.

Michel Mourlet. — 1. Le Tigre d'Eschnapur; 2. Les Contes de la lune vague; 3. L'Impératrice Yang Kwei Fei; 4. Les Nus et les morts; 5. Gipsy; 6. La Révolte des Gladiateurs.

Alain Resnais. — (Par ordre alphabétique) Aventures fantastiques; Les Contes de la lune vague; Les Fraises sauvages; Moi un noir; Pickpocket; Les Quatre cents coups; Rio Bravo; La Tête contre les murs; Le Tigre d'Eschnapur; Vertigo.

Jacques Rivette. — 1. L'Impératrice Yang Kwei Fei; 2. Les Contes de la lune vague, Ivan le Terrible, Pickpocket; 5. Le Déjeuner sur l'herbe; 6. Autopsie d'un meurtre, Les Quatre cents coups, Hiroshima mon amour; 9. La Tête contre les murs; 10. Le Tigre d'Eschnapur.

Eric Rohmer. — 1. Ivan le Terrible; 2. Les Contes de la lune vague; 3. Le Déjeuner sur l'herbe; 4. Rio Bravo; 5. Pickpocket; 6. Vertigo; 7. Les Fraises sauvages; 8. Les Cousins; 9. Les Quatre cents coups; 10. Hiroshima mon amour.

François Truffaut. — (Par ordre alphabétique) Au seuil de la vie; Les Contes de la lune vague; Les Cousins; Le Déjeuner sur l'herbe; Le Général della Rovere; Hiroshima mon amour; Le Jugement des flèches; Moi un noir; Pickpocket; La Tête contre les murs.

Georges Sadoul. — (Par ordre alphabétique) Le Beau Serge; Les Contes de la lune vague; La Fille aux cheveux blancs; Les Fraises sauvages; Hiroshima mon amour; Ivan le Terrible; Moi un noir; Ossessione; Les Quatre cents coups; Vieilles légendes tchèques.

Agnès Varda. — 1. Hiroshima mon amour; 2. Pickpocket; 3. Les Contes de la lune vague; 4. Les Fraises sauvages; 5. Les Quatre cents coups; 6. Moi un noir; 7. Les Cousins; 8. *Vertigo;* 9. L'Impératrice Yang Kwei Fei; 10. Ossessione.

Jean Wagner. — 1. Pickpocket; 2. L'Impératrice Yang Kwei Fei; 3. Les Contes de la lune vague; 4. Hiroshima mon amour; 5. Ivan le Terrible; 6. Ossessione; 7. Rio Bravo. 8. Vertigo; 9. Le Tigre d'Eschnapur; 10. Le Déjeuner sur l'herbe.

1. *Le choix a porté sur les films de long — ou exceptionnellement de court — métrage, sortis à Paris pour la première fois en* 1959.

2. *Nous avons désigné sous le titre commun de* Tigre d'Eschnapur, *les deux parties, artificiellement séparées, du film de Fritz Lang :* Le Tigre du Bengale *et* Le Tombeau hindou.

3. *Nous invitons tous nos lecteurs à nous adresser, avant le 15 février, leurs propres listes dont nous serons heureux de confronter les résultats avec le présent palmarès.*

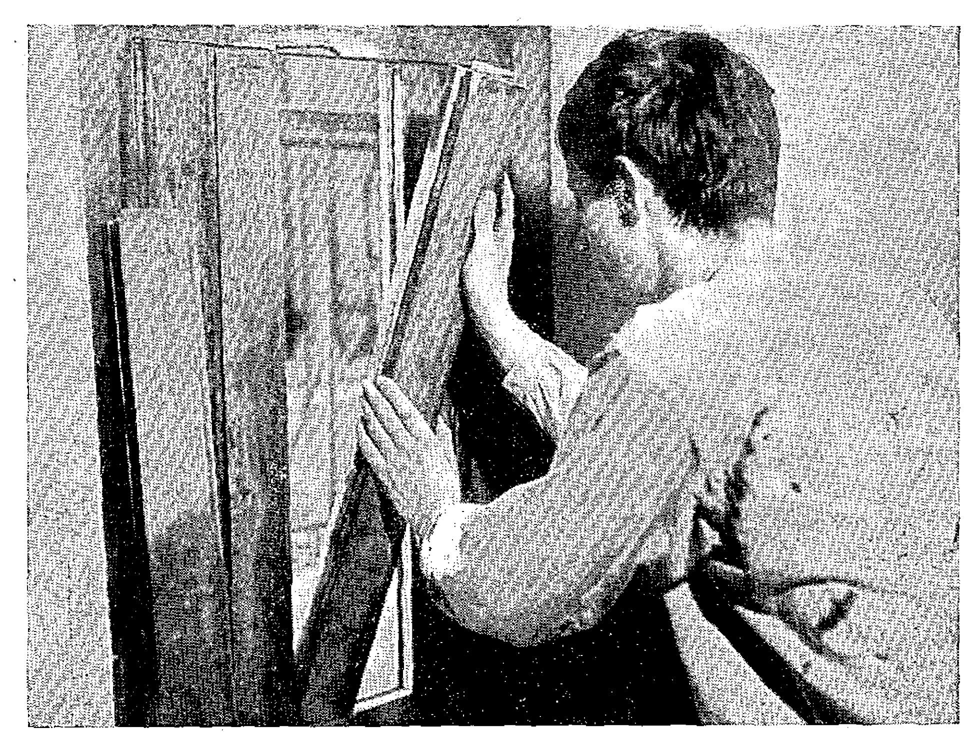
ENTRETIEN AVEC ROBERT BRESSON



par Jacques Doniol-Valcroze
et Jean-Luc Godard

Le 31 *décembre au matin, par un sec soleil d'hiver, Jean-Luc Godard et moi nous sommes retrouvés à la pointe du quai Bourbon pour réaliser un vieux projet, dix fois remis : un entretien avec Robert Bresson.*

La dernière fois que j'étais venu dans cette maison, c'était avec André Bazin, au moment de la sortie du Condamné ; *depuis, beaucoup d'eau, triste ou heureuse, a coulé autour de l'île Saint-Louis, mais la maison n'a pas changé : elle est toujours en réfection et les bruits des travaux, comme une bande-son épurée digne de Bresson, vont « bruiter » lointainement le déroulement de notre entretien ; mais la pièce où Bresson nous reçoit n'a pas changé non plus : toute blanche, les murs nus et, posés sur une commode, deux admirables Max Ernst ; mais le maître de maison aussi n'a pas changé : affable et retenu, ouvert et mystérieux, parlant avec une passion parfois presque douloureuse de son art, et de cet art qu'il plie inexorablement à ses exigences et dont il fait jaillir la matière cinématographique la plus originale et la plus précieuse de notre temps. Nos minutes étaient comptées : nous ne parlâmes pratiquement que de* Pickpocket..., *sans épuiser le sujet, car on pourrait parler indéfiniment de cet accomplissement, de ce pur diamant. — J.D.-V.*



Un Condamné à mort s'est échappé.

— Pickpocket *est le premier de vos films dont le sujet vienne de vous seul ?*

— Un sujet, qu'il nous tombe des nues ou qu'il nous vienne d'où vous voudrez, l'important est ce que nous faisons avec. Pour un film, le sujet est à mes yeux prétexte à créer une « matière cinématographique ».

— *Mais certains sujets vous attirent plus que d'autres ?...*

— Quand leur matière cinématographique prend une vie propre que je puise dans la mienne. Je ne choisis pas mes sujets. Ils me choisissent. Ils m'offrent toujours des possibilités d'intériorisation.

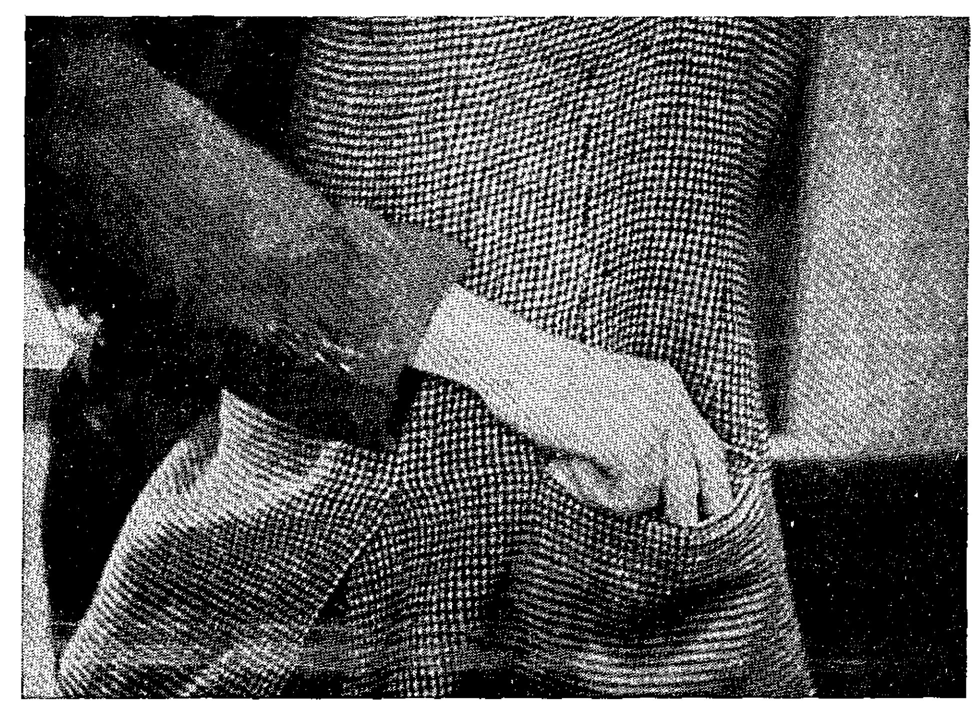
— *Pourtant,* Pickpocket, *si on le résume, donne l'impression d'une aventure purement extérieure.*

— L'aventure extérieure, c'est l'aventure des mains du pickpocket. Elles entraînent leur propriétaire dans l'aventure intérieure.

— *Est-ce un sujet auquel vous aviez songé avant le* Condamné ?

— Après. J'ai eu envie de voir et de montrer d'autres mains habiles. Cela a été brusque, rapide. J'ai coupé court aux préparatifs de mon *Lancelot* que je désespérais de tourner. *Pickpocket* est un film d'impatience. J'étais content de détruire la fable selon laquelle je me satisferais d'un film tous les cinq ou six ans.

— *Connaissiez-vous les « Aventures du Colonel Jack », de Daniel Defoe ?*



Pickpocket.

— Je ne les ai pas lues. Mais j'ai lu « Moll Flanders » qui est un très beau livre. Y a-t-il des analogies entre « Le Colonel Jack » et *Pickpocket ?*

— *Non, aucune. Mais comment les mains vous ont-elles conduit au vol ?*

— Avec le vol, j'entrais... de dos dans le règne de la morale. Tout de suite mon pickpocket était là, sans que je puisse dire comment.

— Pickpocket *nous donne l'impression d'être moins un aboutissement qu'un nouveau départ vers quelque chose d'encore mystérieux.*

— Je ne vois dans *Pickpocket* ni arrivée ni départ. Je suis sur un chemin.

— *Vous aviez déjà ce sentiment-là avec les autres films ?*

— D'être sur un chemin ? Oui. Un chemin très ordinaire, mais où je fais des découvertes qu'un autre chemin ne me ferait probablement pas faire. J'y ai des coups heureux et des coups moins heureux. Il est bon de réfléchir « après coup » sur ces coups. De se questionner : « Qu'ai-je fait ? Pourquoi, comment est-ce arrivé ? », afin d'avoir une conscience toujours plus claire des moyens de son métier. C'est la façon d'avancer sur le chemin.

— *Qu'appelez-vous des coups heureux ?*

— Ceux qui frappent le public au cœur. « Une chose réussie, disait Paul Valéry, est une transformation d'une chose manquée. » Mot admirable et qui ferme une fois pour toutes la porte aux découragements, à la défaite. En ce qui concerne le tournage, l'instant où vous dites : « Tout est perdu », il



Pierre Leymarie (Jacques) dans *Pickpocket.*

ne tient qu'à vous de le faire suivre de l'instant où vous direz : « Tout est gagné ». Le tournage est une bataille.

— *Et cette transformation peut s'opérer pour vous à tous les stades : tournage, montage, mixage ?*

— Bien sûr. Mais lorsqu'une faute trop lourde a été *acceptée* au tournage, le malheur est irréparable.

— *Quelle place donnez-vous au cinéma parmi les arts ?*

— Je ne connais pas sa place. Mais il est peut-être capable d'attraper cette... chose que les mots ne peuvent pas dire, que les formes et les couleurs ne peuvent pas rendre. Au moyen de plusieurs moyens combinés.

Dans vos derniers films vous vous êtes servi d'un commentaire. Quelle valeur lui attachez-vous ?

— Il est un rythme. Il est surtout un élément de plus qui *agit* sur les autres éléments du film, qui les *modifie.* Je peux affirmer que dans mon *Condamné* le drame naissait de la rencontre entre le ton du commentaire et le ton des dialogues.

— *Vous aviez, je crois, commencé* Pickpocket *en tournant à la sauvette. Puis vous avez changé de méthode.*

— On m'avait dit : « Cachez-vous, c'est facile. » Je me suis caché. J'étais vite découvert. Il fallait user de ruses. Les prises de vues en cachette ne sont pas précises. La foule est un désordre. J'ai utilisé ce désordre dans certains plans.



Kassagi et Pierre Etaix (les complices) dans *Pickpocket.*

— *Et la séquence de la gare de Lyon ?*

— Elle a été tournée d'un bout à l'autre dans la foule, au mois de juillet, à l'époque des départs en vacances. Elle exigeait une grande mobilité d'appareil, le déploiement d'un matériel. Rails, chariot (pour les travellings), battants, que sais-je ?... marques à la craie et autres choses très visibles. En somme j'y accumulais toutes les difficultés, dont la moindre n'était pas de travailler dans la bousculade et le vacarme.

— *Pourquoi vous imposez-vous ces difficultés ?*

— Pour ne capturer que du réel.

— *Dans* Pickpocket *on ne voit pas les mouvements d'appareil.*

— Pas plus que dans mes autres films où l'appareil n'arrêtait pas de bouger.

— *Vous ne voulez pas qu'on le voie bouger ?*

— Il ne s'agit pas d'un œil qui se déplacerait, mais d'une *vision.*

— *Ces travellings sont là pour vous permettre de rester à la même distance de l'objet ?*

— Pas à la même distance. Elle n'est au contraire jamais la même. Mais à la distance nécessaire. Il n'y a qu'un point dans l'espace d'où une chose, à un certain instant, demande d'être regardée.

— *Quel accueil pensez-vous que fera le grand public à* Pickpocket, *après l'exclusivité ?*



Martin Lassalle (Michel) dans *Pickpocket.*

— Bon accueil. Le grand public est prêt à *sentir* avant de *comprendre.* J'aime qu'on reçoive un film par les sens et que l'intelligence n'intervienne qu'après.

— *Vos dialogues et vos commentaires sont dits sur un certain ton...*

— ... qui n'est pas le ton du théâtre. Ce ton du théâtre vient de l'obligation où se trouvent les acteurs de forcer leur voix. Ils ont en outre à *s'exprimer* par la parole autant que par les gestes. Je crois qu'il faut revenir à la vie où l'automatisme occupe une si grande place.

— *Vous avez la curiosité des êtres. Vous êtes toujours à l'affût de visages nouveaux. Mais est-ce qu'il n'y a pas un même thème privilégié qui revient dans chacun de vos films ?*

— Lequel ?

— *La solitude.*

— Oui. Et elle est dangereuse, parce qu'à l'écran elle paraît sécheresse et froideur. Il faut l'entourer de beaucoup de tendresse et d'amour pour réussir à la faire accepter.

— *Parlons de vos projets. Tournerez-vous* Lancelot ?

— Je m'y prépare.

— *Où le tournerez-vous ?*

— Dans une forêt, en Bretagne. Et à Noirmoutier dont je transformerai



Marika Green (Jeanne) dans *Pickpocket.*

le château en studio. Nous vivrons tous ensemble pendant tout le temps du tournage. Loin de Paris où on se disperse. Je pourrais faire « mes plans de bataille avec l'esprit de mes soldats endormis ».

— Lancelot *sera-t-il en couleurs ?*

— Non. Je me trouverai à cinq cents kilomètres du laboratoire où il faudrait, à chaque instant, contrôler les couleurs. De plus ces couleurs coûtent les yeux de la tête.

— *Vous aviez conçu en couleurs* Ignace de Loyola ?

— Oui. On me le redemande. J'ai relu ce que j'avais écrit autrefois. Saint Ignace était un homme extraordinaire, sa vie un mélange surprenant de hasards et de prédestination.

— *Vous pourrez tourner* Lancelot *à n'importe quelle saison ?*

— Les arbres pourront avoir des feuilles ou n'en pas avoir. Je m'adapterai à la saison.

— *Il doit y avoir un problème d'interprétation ?*

— Plus difficile à résoudre que dans aucun de mes films.

— *Est-ce que vous styliserez vos costumes ?*

— Je supprime le pittoresque. Je voudrais retrouver l'époque intuitivement. Et que ce film soit tout près de nous par les sentiments, sans trop d'anachronisme.



Jean Grémillon (second à partir de la gauche.)

JEAN GRÉMILLON
CINÉASTE DE LA RÉALITÉ

par Michel Mayoux

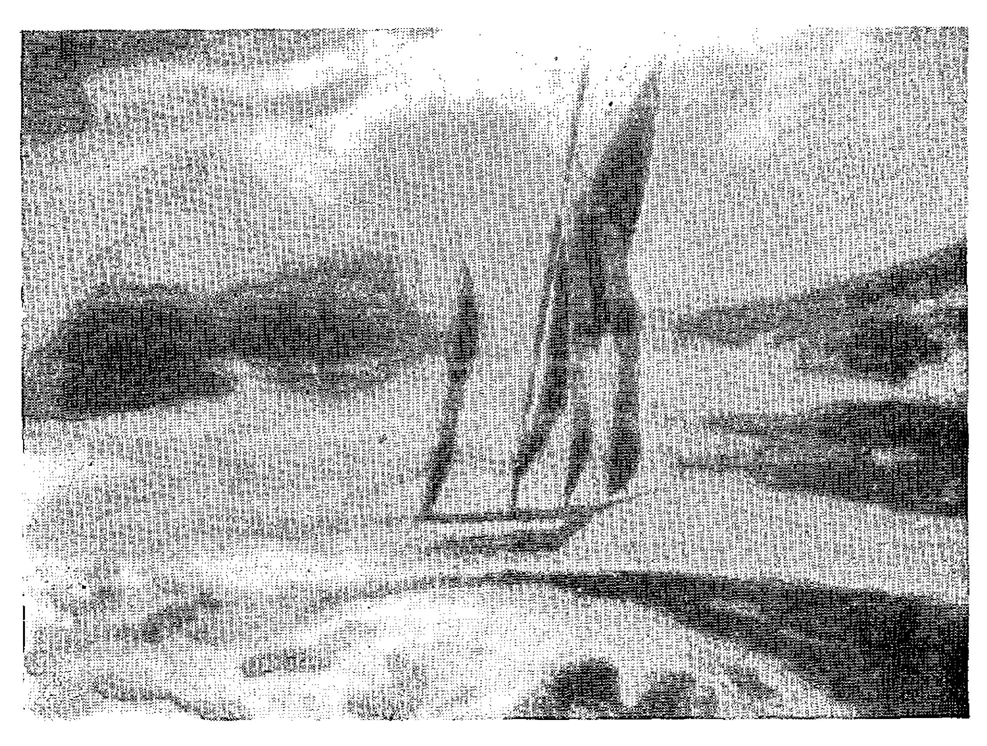
Aucun art n'échappe à la tentation du réalisme, et le cinéma moins que tout autre, qui se propose non de donner du monde *une image statique, mais de* le restituer vivant. Aussi est-il fréquent que l'auteur de films tombe dans le piège du réalisme : remplacer la profondeur psychologique par la description du comportement, et par l'exactitude documentaire, l'invention et la poésie.

Le même reproche a toujours été fait à l'artiste réaliste, de ne rien apporter de neuf, se borner à raconter une histoire. Or un film doit raconter une histoire. C'est là ce que l'immense public du cinéma lui demande avant tout, et si l'auteur de films réaliste réussit à donner de la vie une image qui se confonde avec elle, si nous croyons en ses personnages et en l'histoire qu'il leur fait vivre, sans doute a-t-il atteint son but.

De *Gardiens de Phare* et *Maldonne* à ses œuvres dernières, Jean Grémillon ne s'est pas proposé d'autre but que la patiente restitution d'un même univers quotidien. Mais non à la manière strictement documentariste d'un Joris Ivens. On ne saurait non plus insérer ses œuvres (sauf peut-être la toute première) dans le courant d'inspiration lyrique que jalonnent *Nanouk, Tabou, Louisiana Story, Le Fleuve, India*... Grémillon s'est voulu auteur dramatique, et c'est parce que le mélodrame est un drame réaliste que, comme Griffith, comme Courbet, il n'a pas su y échapper.

Ce n'est pas gratuitement que j'ai cité Courbet, car il est remarquable que Grémillon — lequel par le sens de ses recherches, par sa façon obstinée de lutter pour conquérir la liberté de s'exprimer comme il l'entendait, par son parti pris révolutionnaire, fut si proche de Courbet — ait connu une fortune similaire à celle des peintures de ce dernier : de ne survivre que par la grâce d'une beauté purement formelle et non voulue par l'artiste essentiellement préoccupé de donner du monde une vision réaliste.

Car l'art naturaliste est celui qui vieillit le plus rapidement. Trop soucieux de



Tour au large de Jean Grémillon.

vérité, il cesse vite de convaincre, et on pourrait définir le mélodrame : fait pleurer Margot avant de faire rire sa fille. A revoir aujourd'hui *Lumière d'été*, on mesure combien sont ambigus les prestiges de ce film. En 1943, c'est la puissance d'un art réaliste qui éclatait derrière celle, émotionnelle, de ses images, de ses bruits véridiques, de ses silences soudains. Aujourd'hui, ce que le film a perdu en véracité, il l'a gagné en insolite beauté. Ces personnages costumés, mannequins irréels qui se détachent sur le ciel pâle d'une aube blanchissante, la double plongée — de l'appareil et du terrain — qui écrase Madeleine Renaud, dans son costume de l'Amour Puni, sur une pente caillouteuse qu'éclaire la lumière crue du petit jour et de la mort, ces moments du film que leur artifice empêchait de faire corps avec l'œuvre réaliste voulue par Grémillon, sont devenus les seuls qui nous émeuvent, par leur étrange, leur profonde beauté.

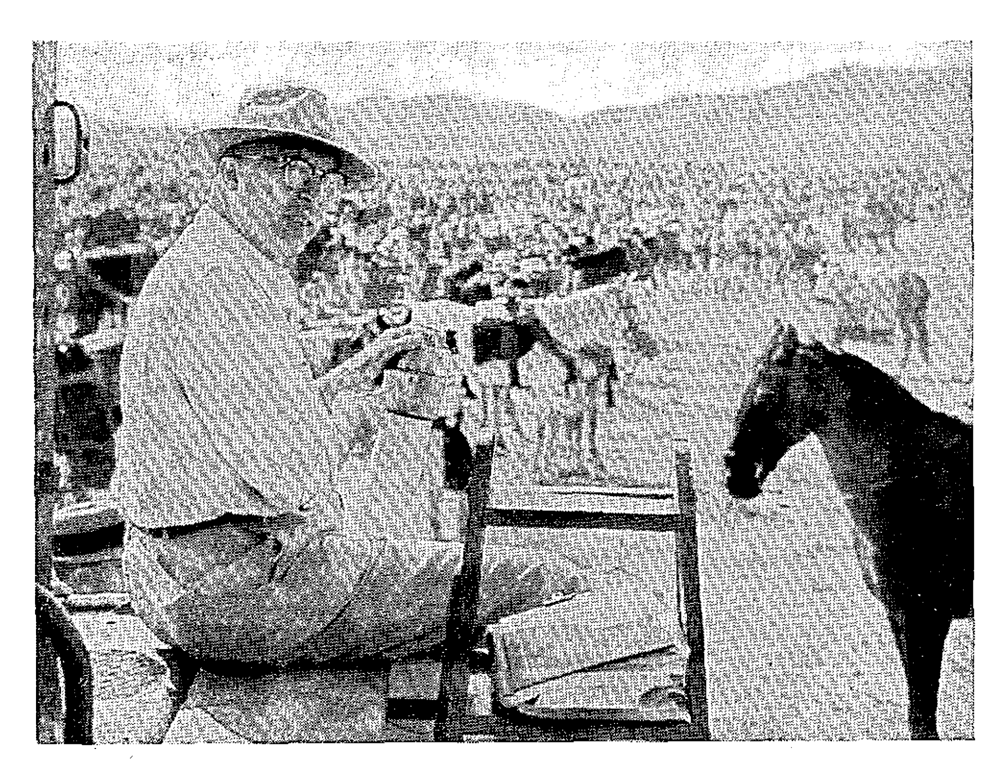
Il me paraît incontestable que Grémillon, après avoir réalisé avec *Le Ciel est à vous* son film le plus mélodramatique et celle de ses œuvres qui rencontra la plus grande audience auprès du public, ait éprouvé les limites du réalisme, et tenté, avec ses dernières œuvres d'aller au-delà du vérisme.

D'où à la fois le manque de chaleur humaine, l'impuissance à convaincre qui causèrent l'échec commercial de *Pattes Blanches* et de *L'étrange Madame X...*, et la beauté abstraite de ces films, où l'approche d'un art baroque nous fait admirer les chefs-d'œuvre de Grémillon, et regretter qu'ils aient été les derniers.

Michel MAYOUX.



Arlette Thomas dans *Pattes blanches.*



King Vidor, pendant le tournage de *Salomon et la reine de Saba.*

L'HOMME AU FOUET

par Louis Marcorelles

« *In my opinion, the motion picture is the greatest medium of expression ever invented.* »

(King Vidor)

Il y a Eisenstein et Dovjenko, et Ford et Ray. Après une triple vision du dernier King Vidor, *Salomon et la Reine de Saba,* malgré les longueurs, les lacunes, le primarisme évident de la vision de l'auteur (mais dans « primaire » il y a « premier »), je me demande si le grand King ne les bat pas tous, s'il n'incarne pas à lui seul le génie du cinéma. Comme des milliers de Parisiens j'ai dû faire la queue pendant une demi-heure, par un froid sibérien, pour pouvoir entrer dans le Saint des Saints, le Gaumont-Palace, rendez-vous de tous les Truffaut en herbe, et revoir sur l'écran

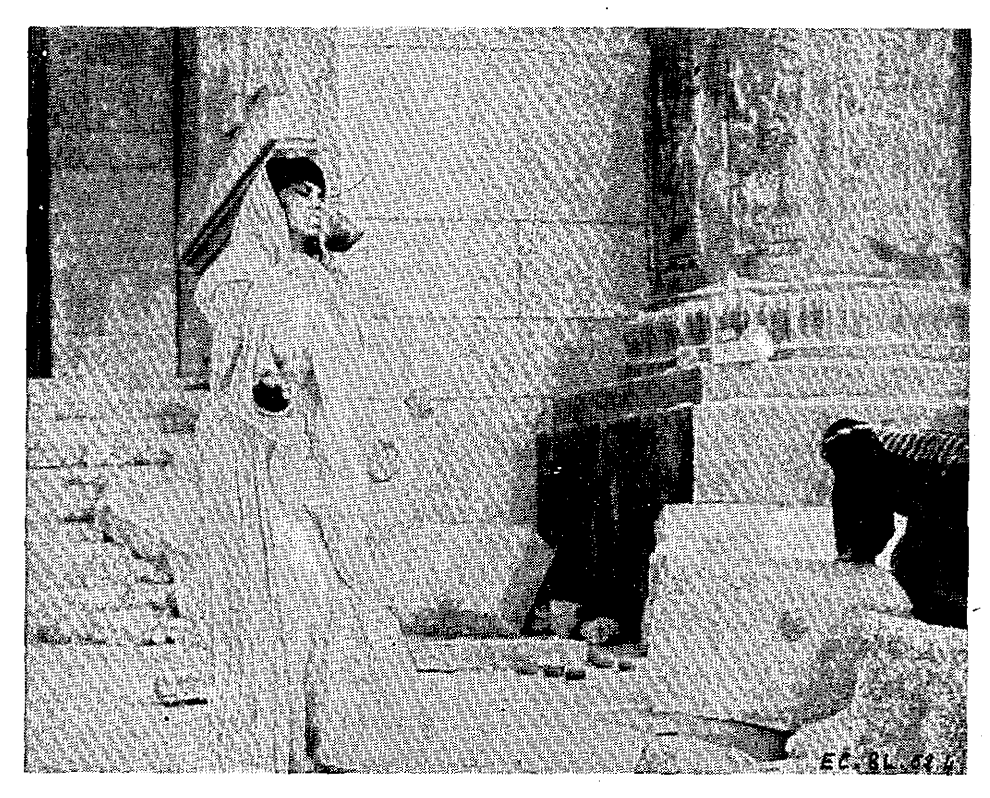
géant (24 mètres sur 12, proportion exigée par le Super-Technirama 70 mm et idéalement adaptée à l'esprit carré de notre metteur en scène) ce pelé, ce galeux, ce film Barnum qui aurait à coup sûr passionné les Romains, Néron en tête, et pour lequel, à New York comme à Paris, on n'éprouve qu'un mépris bien senti. Les lumières éteintes, sauf sur le long rectangle blanc, une foule des dimanches accourue de Clichy, Barbès, Choisy, Levallois, croyait à nouveau aux miracles, béait *littéralement devant* l'aventure extraordinaire qui lui était contée. Comme on dit chez les gens de la profession, *Salomon* a « fait un malheur », battant aux week-ends tous les records de fréquentation d'une des deux ou trois plus vastes salles d'Europe. Il se trouve, par un paradoxe digne de Pierre Kast, que nous avons en outre affaire à un des monuments du septième art, dans la lignée de *Cabiria*, *Intolérance*, *Le Cuirassé Potemkine*, *Ivan le Terrible*. Peut-être le sommet de l'œuvre de King Vidor. Je pèse mes mots. A travers *Salomon et la Reine de Saba* c'est un peu toute notre conception du cinéma, de Lumière et Méliès à *Hiroshima mon amour* et *Pickpocket*, qu'il faut remettre en question, ou plutôt une certaine attitude des intellectuels, incapables de se libérer de leur « culture », s'efforçant inlassablement de réduire les *moving pictures* aux modes d'expression consacrés par les siècles.

Parlons de King, cinéaste américain, indissolublement cinéaste *et* Américain. Parlons de son *super-show :* et quel *show !* Retrouvons un moment l'esprit de nos seize ans, quand le monde nous appartenait.

*
**

Luc Moullet dans le dernier numéro des *Cahiers*, passant en revue les livres de cinéma publiés en France ces dix dernières années, pouvait à juste titre déplorer l'inutilité absolue des trois quarts au moins de cette production. Il lui resterait à établir une seconde liste, celle des ouvrages étrangers de qualité n'ayant jamais trouvé preneur chez nos éditeurs paresseux (ou, une fois traduits, restant en rade par suite de la faillite de la maison d'édition, comme ce fut le cas pour les écrits théoriques d'Eisentein). En tête viendrait le livre le plus admirable qu'il m'ait jamais été donné de lire sur le cinéma, ses servitudes et sa grandeur : « A Tree is a Tree », l'autobiographie de King Vidor, dont Moullet lui-même traduisit quelques paragraphes, trop brefs hélas, dans le n° 88 des *Cahiers*. Vidor écrit comme il tourne, sans fioritures, d'instinct, allant toujours droit au cœur du problème. Dans son bref chapeau Moullet disait justement : « C'est un impulsif et aussi un réfléchi, un primaire et aussi un tourmenté. Un artisan et un artiste. » Et d'opposer King Vidor à ses compagnons de l'âge héroïque, les Allan Dwan et les Raoul Walsh, tous trois contemporains de D.W. Griffith et Erich von Stroheim, et derniers survivants d'une des plus extraordinaires aventures des temps modernes, la naissance du cinéma américain, ou du cinéma tout court.

Vers 1915 un jeune Texan de Galveston, fils d'un riche marchand de bois et ayant tâté du cinéma dans sa ville natale, ayant même filmé avec des moyens de fortune l'entrée à Houston des troupes américaines retour de la campagne du Mexique (à partir d'un poste d'observation privilégié, lui permettant de cadrer jusqu'à l'infini les mouvements des soldats en marche, selon une technique qui sera reprise aussi bien dans *The Big Parade* que dans *War and Peace* et *Solomon and Sheba*), Vidor donc, à peine âgé de 20 ans, débarquait sur la côte Ouest et s'installait dans une pension de famille juste en face du studio où Griffith avait fait bâtir l'immense décor babylonien d'*Intolérance*. Son ascendance hongroise était perceptible dans ce faciès mongol, aux pommettes saillantes, aux yeux bridés ; et aussi, pourquoi pas, dans un certain goût de l'aventure et un sens du réel, du réel le plus immédiat, caractéristiques du vieux fonds magyar traditionnel. On devenait



Gina Lollobrigida dans *Salomon et la reine de Saba.*

copain avec le gardien du studio, et plusieurs dimanches de suite, King put à loisir étudier les détails du décor du film de Griffith. Il lui fut même donné à diverses reprises de le voir tourner : « D. W. *était le maître que chaque jeune metteur en scène observait, étudiait, et imitait... Ses films étaient l'œuvre conjuguée d'un artiste sincère, d'un formidable dramaturge, et d'un musicien délicat... Du point de vue de la conception et de l'exécution,* Intolérance *n'a jamais été égalé, à mon avis, par aucun cinéaste.* » Et Vidor admet avoir été directement influencé dans son œuvre future par la conception griffithienne du montage graduellement accéléré avec coupes de plus en plus brèves.

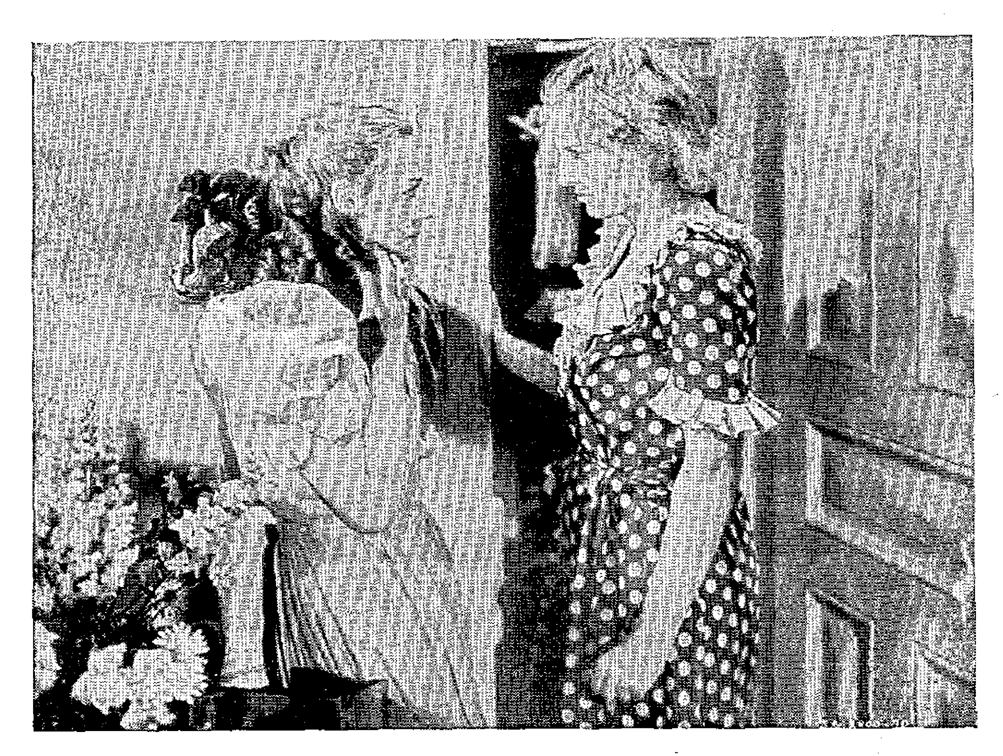
D'abord figurant, puis accessoiriste, puis comptable à l'Universal, enfin scénariste et assistant metteur en scène, King Vidor apprend à connaître toutes les facettes de son futur métier, un métier pour lui inséparable de la conception américaine du *show business,* mais où pourtant « *une seule main directrice s'occupera de chacune des innombrables activités afférentes à la fabrication d'un film. Sujet, distribution, décors, photographie, costumes, interprétation, doivent tous refléter une pensée.* » En 1919 Vidor tourne son premier grand film, *The Turn of the Road;* en 1925 il connaît son premier triomphe international avec *The Big Parade,* dont il emportait les bobines le soir chez lui pour parfaire le montage au tic tac d'un métronome. Le reste de la carrière de King Vidor appartient à l'histoire du cinéma, jusqu'à 1938 du moins, date d'achèvement de *The Citadel,* avec Robert Donat et Rosalind Russel, son premier film non américain, et sa dernière grande œuvre, si l'on en croit les

académiciens de la critique. Entre ces deux chefs-d'œuvre, on intercale *Hallelujah* et à la rigueur *Our Daily Bread*. Les autres films sont pieusement ignorés, ce qui revient à oublier l'essentiel.

***

Trois thèmes, si l'on en croit l'auteur de « A Tree is a Tree », se partagent son œuvre : la guerre, le blé et l'acier. Nous ne verrons probablement jamais *An American Romance* (1944), épopée en couleurs de l'Amérique moderne, visiblement le film où Vidor mit le plus de lui-même, de sa vision messianique d'une Amérique appelée à réaliser le paradis sur terre, et que le vénérable Louis B. Mayer, patron de M.G.M., amputa d'une demi-heure essentielle, « *au détriment de l'élément humain* ». Tel quel *An American Romance* n'en durait pas moins de deux heures trente. La carrière de King Vidor est d'ailleurs en partie une succession de démêlés ininterrompus avec les pontes d'Hollywood, outre Mayer, David O.Selznick, « papa » Goldwyn, pour qui il garde une affection manifeste, Howard Hughes. Par-delà ses trois thèmes favoris, le metteur en scène de *Our Daily Bread* n'affirme qu'une seule et même idée : sa conviction que l'homme triomphera toujours, partout, même dans les pires circonstances. « *There is something pretty terrific in everyone* », déclare notre King, faisant un écho très américain à « L'homme, ça sonne fier », de Maxime Gorki. « *J'ai toujours ressenti le besoin d'utiliser l'écran de cinéma pour exprimer l'espérance et la foi, de faire des films présentant des idées et des idéaux positifs plutôt que des thèmes négatifs* », précise-t-il. Finalement on accepte ou on rejette King Vidor en bloc. Le miracle, c'est que cet *idéalisme à tout crin*, cet optimisme yankee indestructible, se matérialisent dans une appréhension plastique des êtres et du monde quasiment incomparable, que la noblesse de l'homme vidorien, sa force, s'inscrivent, si l'on peut dire, en relief sur la surface lisse de la toile blanche. L'individu ne fait qu'un avec la société, l'homme avec la nature, les apparences avec la réalité.

La thématique vidorienne n'est pas sans rappeler celle du romancier Sinclair Lewis, ce *digest* de Flaubert, Balzac, Zola, etc. L'homme américain lutte pour sa place au soleil, se laisse parfois écraser par le milieu ambiant, mais s'affirme toujours prêt à repartir pour de nouveaux combats. Plus que « Babbitt » ou « Elmer Gantry », rappelons en ce qui concerne Lewis, ces merveilleux romans filmiques qui ont nom « Ann Vickers », « Free Air », « It Can't Happen Here » : Lewis pour *ainsi* dire écoute battre le pouls des U.S.A., sans les trucages littéraires d'un Dos Passos. C'est dans cette passionnante tradition unanimiste que s'inscrivent les deux spécimens les plus *achevés de la geste* sociale vidorienne : *Stella Dallas* (1937), le plus beau mélodrame de l'histoire du cinéma avec *Limelight*, que Vidor considère d'ailleurs comme le chef-d'œuvre de Chaplin, *The Fountainhead* (*Le Rebelle*, 1948), d'après le best-seller d'Ayn Rand, où l'auteur de *The Crowd* semble renouer à vingt ans de distance avec un de ses films favoris. Ici, dans *Stella Dallas*, nous assistons à l'écrasement d'une nature généreuse, mais sans finesse ni culture, par la société. Là dans *The Fountainhead*, un homme se dresse solitaire contre la standardisation yankee, pour *l'individualisme, inséparable* de la dignité et du bonheur humains. Henry King avait déjà tourné à la fin du muet l'aventure de la jeune provinciale Stella Dallas, ouvrière d'usine, qui épouse son contremaître et monte dans l'échelle d'une société encore régie par le strict cloisonnage de classe décrit chez Dreiser. Mais là s'arrêtent les similitudes : Henry King, le plus consciencieux cinéaste d'Hollywood, avait filmé *straight*, sans prétentions, phase de scénario après phase de scénario. Bref, sans génie, pour faire pleurer Margot. Et nos mamans pleurèrent. Avec King Vidor, comme *toujours, le drame*, ou plus exactement le mélodrame devient cosmique, de même qu'à travers *Limelight* Chaplin nous résumait toute une vie, en partie la sienne. Une femme, admirablement jouée par Barbara Stanwyck, se heurtait à la rigidité de conventions sociales impitoyables, et, sa nature vulgaire



Avec Vidor, le drame, ou plus exactement le mélodrame, devient cosmique... (Anne Shirley et Barbara Stanwyck dans *Stella Dallas*).

aidant, était progressivement anéantie. Le mari, John Boles, échappé de *Back Street*, incarnait toute la fadeur et l'égoïsme d'une bourgeoisie assurée de ses privilèges. Dans ce ménage mal assorti une enfant naissait, plus ou moins désirée, qui l'adolescence venue, se parerait des traits angéliques de la blonde Ann Shirley. Ann s'intègrerait petit à petit à la « bonne » société, à laquelle sa mère resterait toujours étrangère. A la fin du film, et nous atteignons les Himalayas du mélodrame, la mère s'effacerait pour permettre à sa fille de se marier richement avec l'élu de son choix.

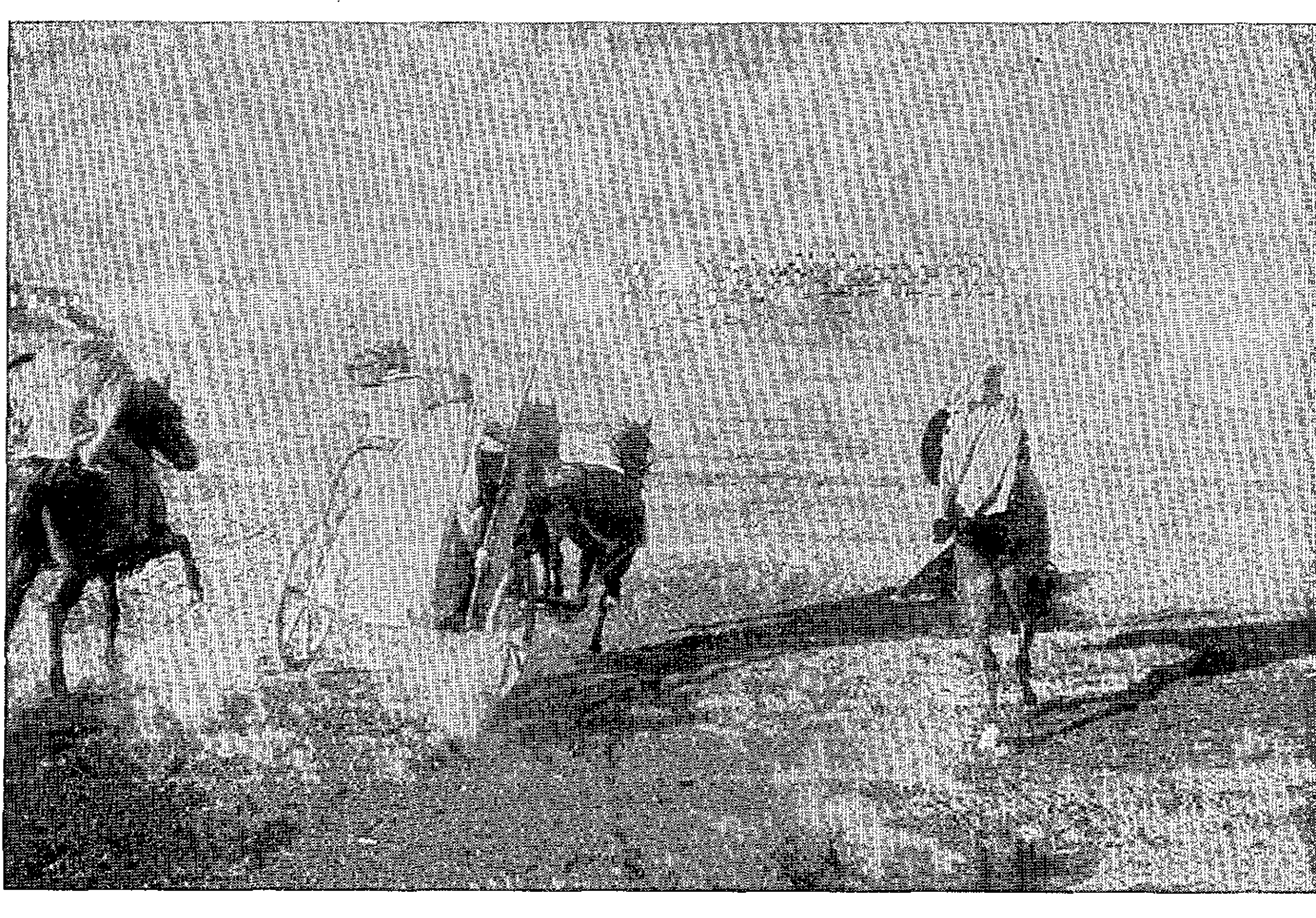
C'est peut-être dans une histoire aussi stupide, qu'il serait par ailleurs si aisé avec quelques coups de pouce des scénaristes de faire virer à un marxisme bon teint, que Vidor a atteint le sommet de sa carrière (avec *Solomon and Sheba*). Il y a d'abord, encore une fois, l'épaisseur des êtres, cette crasse matérielle et morale qui colle à leur existence. Et puis par contraste le rayonnement, la pureté non entamée, de la jeune fille, la joie d'être jeune, de vivre, que Vidor exprime notamment en une merveilleuse séquence de promenade à bicyclette, prise en légère contre-plongée. Nous ne retrouverons ce sentiment de beauté souveraine, de force vitale, que dans les plans de jeunes filles d'un autre grand visionnaire du cinéma, le poète ukrainien Alexandre Dovjenko. Plus tard, quand le destin stupide sépare la mère et la fille, le metteur en scène joue le jeu jusqu'au bout, écrase sous nos yeux une femme sans défense qui, même au comble de la déréliction, garde cette dignité sans apprêt, grosse de toutes les résurrections. Selon le regard du spectateur, *Stella Dallas* est idiot ou sublime ; comme *Solomon and Sheba*. Il n'y a pas de petits sujets, mais d'abord, toujours, l'évidence de la réalité donnée à voir. On croit ou non, ou plutôt on voit ou non, que les boucliers étincelants de l'armée du Roi

Salomon ont *réellement* ébloui les soldats du Pharaon.... *The Fountainhead* ne possède pas tout à fait cette évidence aveuglante, sans jeu de mots, mais pousse un degré plus loin la dureté, la consistance vidoriennes dans l'appréhension des apparences. Etrange sujet bien fait pour plaire à l'idéalisme à tout crin de Vidor, que cette histoire d'un architecte aux idées révolutionnaires qui préfère sacrifier son amour et sa carrière à ce qu'il croit être la vérité, la beauté. Beauté qui d'ailleurs n'obsède nullement le héros, incarné par un Gary Cooper majestueux. Tout le film semble se résoudre dans l'idée plastique éminemment vidorienne du géant Gary, Prométhée moderne, se dressant de toute sa stature contre la médiocrité d'une société sans idéal. La femme, Patricia Neal, selon une tradition qui remonte au moins à *The Big Parade*, joue les tentatrices bien en chair (les plans extraordinaires près de la grande cheminée, où le metteur en scène excelle à détacher la beauté sculpturale de son interprète féminine). Le film culmine dans le dernier plan, un des plus beaux de l'histoire du cinéma : Patricia Neal s'élève dans un monte-charge vers Gary Cooper occupé à travailler sur un chantier en plein vent, à des dizaines de mètres du sol. Soudain la caméra, qui a suivi l'ascension de Patrica Neal, recadre dans le champ Gary Cooper, droit comme un piquet sur la plate-forme d'arrivée, seigneur et maître, roi de la création devant qui la femme ne peut que s'incliner très humblement.

On a beaucoup écrit sur Vidor et l'érotisme, apparent dans presque tous ses films, *The Big Parade* comme *Hallelujah*, *Duel in the Sun*, *Ruby Gentry*, *Man Without a Star*, voire *War and Peace* (Anita Ekberg) et bien sûr, *Solomon and Sheba*. Filles aux seins pointés, aux appâts en bataille, sauvageonnes intrépides qui attendent d'être domptées par le mâle. King Vidor reflète naturellement un ordre primitif qui a peut-être plus de rapport avec la réalité que ne voudront bien l'admettre les charmantes rédactrices de *l'Express* ou de *France-Observateur*. « *La marche de l'homme*, écrit-il, *n'est pas du berceau au tombeau. C'est plutôt, de l'animal ou du physique au spirituel... L'homme qu'il en soit ou non conscient, sait tout au fond de lui-même qu'il a une mission supérieure bien précise à accomplir au cours de son existence. Il sait que le but de sa vie ne saurait être exprimé en termes d'oubli final.* » Et d'insister que dans la création « *le point de vue est primordial, qu'il s'agisse de l'artiste en train de peindre un tableau, ou d'écrire un livre, ou de raconter son histoire avec une caméra de cinéma.* » Sans sermons, mais parfois en simplifiant à l'extrême comme par un désir de retrouver les vérités premières, ses vérités, King Vidor redit toujours *la même histoire*, affirme sa foi indéracinable dans la vie, nous demanda de coller au réel. Ici le sophisme n'a point cours, le spectateur, intellectuel ou non, doit accepter la réalité à lui offerte, magnifiée. Avec *Solomon and Sheba* et son Super-Technirama, Vidor réduisant l'anecdote au strict minimum, nous jette au visage une des plus prodigieuses épopées de l'histoire du cinéma, par-delà le style grand opéra (mais un critique a bien dit qu'*Ivan le Terrible* ressemblait à une représentation d' « Aïda » au Capitole de Toulouse !) rejoint Homère et la Chanson de Roland, comme Eisenstein retrouvait le théâtre japonais et Shakespeare.

*
* *

« *Je crois qu'en même temps que l'intellect de l'artiste se développe, l'ampleur des choses qui l'intéressent, lui, diminue très certainement* », écrit Vidor au terme de son autobiographie. Sa conscience créatrice se cristallise sur quelques obsessions fondamentales. Si le cinéma est jugé dans la durée, si la création cinématographique obéit aux mêmes lois que les autres arts, et dans la mesure même où le cinéaste, toujours en proie aux pires contingences matérielles, vit peut-être aujourd'hui véritablement, solitaire, l'aventure épuisante qui fut celle de Van Gogh ou de Cézanne au siècle dernier, oui, alors peut-être, pour des artistes aussi intègres et passionnés de



On croit ou non, ou plutôt on voit ou non que les boucliers étincelants de l'armée du roi Salomon ont réellement ébloui les soldats du Pharaon.

leur métier que Lang, McCarey, Renoir, *Le Tigre du Bengale* et *Le Tombeau hindou*, *La Brune brûlante*, *Le Déjeuner sur l'herbe*, sont l'accomplissement de leur carrière. Pour Vidor sans hésiter, je dirai que *Solomon and Sheba* couronne un des plus beaux destins d'homme de cinéma. Tout n'y est que grâce et splendeur, malgré la laideur des décors, l'infantilisme de la donnée romanesque, la grossièreté des allusions bibliques. Acceptez d'avoir quatre ans, selon l'esprit du Seigneur, en l'occurrence King Vidor, et vous découvrirez le génie du cinéma. Expliquons-nous sommairement.

Depuis longtemps Vidor tournait autour des thèmes bibliques, sans avoir jamais pu réaliser son ambition. Dans sa jeunesse, mordu de cinéma, et projectionniste au Globe de Galveston, il avait vu 147 fois un *Ben Hur* italien en deux bobines, étudiant soigneusement le jeu des acteurs, la photographie, la mise en scène. Il avait failli mettre en scène le *Ben Hur* muet avec Ramon Novarro. Un de ses derniers grands projets hollywoodiens en 1952 fut *Pilate's Wife*, d'après une suggestion de Howard Hughes et une adaptation de Clara Booth Luce. Parallèlement à ses préoccupations

religieuses, il cherchait désespérément à utiliser un des *nouveaux procédés d'écran total*. Il fut près de tourner pour le compte de la firme Cinérama un de ces sujets sociaux selon son goût, *The Land*, projet qui échoua à cause de Louis B. Mayer, devenu entre-temps actionnaire du Cinérama et aujourd'hui décédé. En 1930 il avait filmé selon le procédé Realife, sur une pellicule de 70 mm., *Billy the Kid*. Le film fut projeté dans une douzaine de salles spécialement équipées pour la circonstance, mais n'eut pas la diffusion prévue par suite de la répugnance des directeurs de salles à faire les frais nécessaires, alors que l'avènement du cinéma sonore leur avait déjà occasionné de grosses dépenses. La Bible, « *the greatest story ever told* », selon le titre d'un best-seller que va tourner George Stevens, et le Super-Technirama 70, sans conteste le procédé de grand écran le plus parfait à ce jour, devaient naturellement se rencontrer dans l'esprit du réalisateur de *The Big Parade*. Les précisions nous manquent pour savoir exactement l'angle de vision du Super-Technirama, par rapport aux 35° de la vision normale pour écran 1 × 1,33 et aux 146° du Cinérama. Nous nous rappelons l'étonnante beauté plastique du *Strategic Air Command* d'Anthony Mann, en Vistavision horizontale au Paramount, l'impact dramatique de *South Pacific* de Joshua Logan, en Todd-AO, malgré les flous sur les bords. Mais *Solomon and Sheba* surclasse nettement toutes ces tentatives d'écran total (nous excluons et le Cinérama américain et le Kinopanorama soviétique, avec leurs franges et leurs images bombées) d'une part par la netteté extraordinaire de l'image, qui entraîne une profondeur du champ systématique, et d'autre part par le génie forcené de Vidor à tirer immédiatement partie des virtualités du procédé en étendant son champ à l'infini.

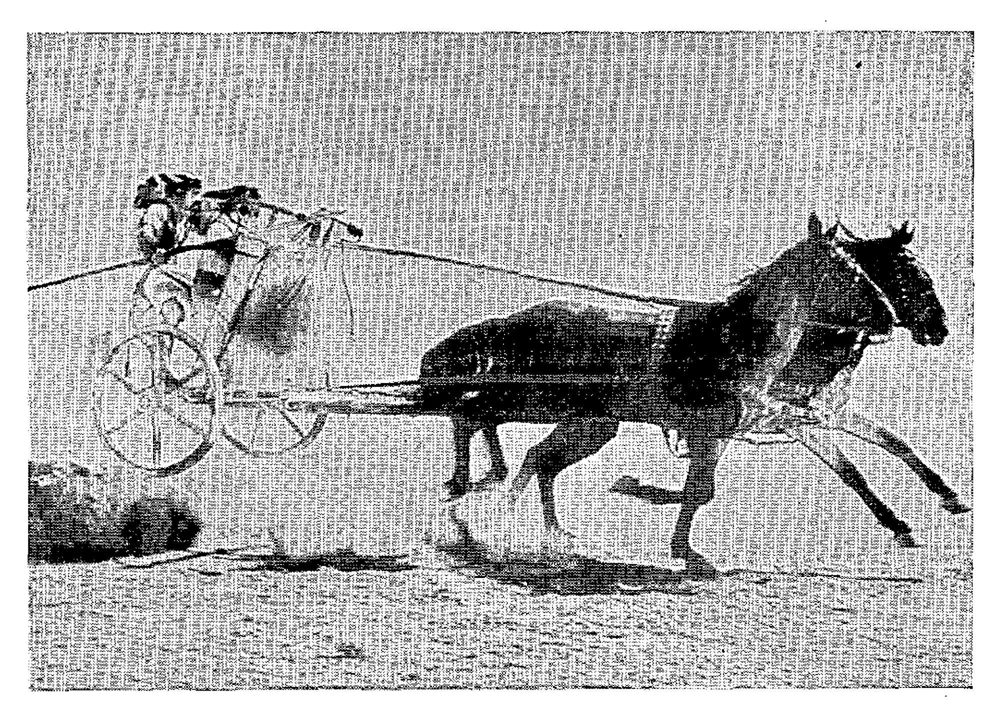
Mais l'artisan ne saurait faire l'artiste si la vocation, la vision, le don des dieux, n'étaient également au rendez-vous. Et là, nous sommes comblés. Vidor sait, ou sent, peu importe, le résultat est identique, que seuls son Super-Technirama et la proportion d'écran 1 × 2, perçue comme une absolue nécessité (ayant vu en privé la version de couverture tournée en Technirama standard, c'est-à-dire, selon le 1 × 2,55 du Cinémascope, je puis affirmer sans risque de contradiction qu'elle met en l'air tout l'édifice esthétique voulu par le metteur en scène) lui permettent d'obtenir le réalisme épique exigé par le sujet. De cadrer ici une main usée par l'âge, aux veines saillantes, en train de briser un sarment sur fond de paysage désertique, là au contraire la perspective dantesque d'une armée de cavaliers plongeant avec leurs montures dans un gouffre béant ; ou encore Gina Lollobrigida s'offrant langoureusement étendue sur un sofa. Les scènes de bataille surtout dépassent l'imagination — et aussi bien Eisenstein et Visconti — que Vidor a orchestrées selon des tempos bien différents, composant ses trois batailles successives, la petite au début, les deux autres, plus importantes, à la fin, avec des schémas visuels très précis. On notera le départ de la chevauchée finale, à rapprocher de moments similaires dans *Alexandre Newski* et *Henry V*. Nous touchons là peut-être au plus près le génie de King Vidor, tout d'instinct : rien du trot savamment accéléré du film soviétique et de l'anglais. On démarre, et aussitôt on coupe sur l'action pure, la course folle préfiguratrice de la mêlée à suivre. Inutile de revenir sur le passage célèbre des boucliers de Salomon renvoyant le soleil et aveuglant l'adversaire, que seul le cinéma peut nous restituer avec tout son dynamisme.

Par ailleurs, comme chez le Dreyer d'*Ordet*, les miracles arrivent réellement ; le Dieu d'Israël, en courroux puis apaisé, parle à son peuple. Et soudain le silence se fait dans l'immense salle du Gaumont-Palace, le public croit entendre la voix du Tout-Puissant. Au Studio Parnasse, on éclaterait de rire : qu'importe ! D'abord sur un petit écran le film n'aurait plus de sens. Ensuite si Eisenstein nous donne des Greco, et Visconti telle toile de maître d'un peintre précieux italien, l'un et l'autre par un effort méticuleux de reconstitution, Vidor, lui, d'instinct, sans se creuser les méninges, retrouve la grande tradition de David, de Géricault, du Baron Gros, voire d'Ingres et de Delacroix, c'est-à-dire d'un art éminemment décoratif,

flamboyant, désireux de plaire et de prouver. De part et d'autre un même retour à l'antique ou à l'Orient, un même amour des chairs, un même goût de la mise en scène, des mouvements de foule ou au contraire des postures savamment étudiées. Tout cela bougeant sur l'écran, palpitant du souffle de la vie, selon des coordonnées spatiales d'une rigueur inattaquable. Nous sommes au-delà des recherches des maîtres du Cinémascope, des réussites de Ray, Hawks, dans l'espace pur (alors que *Land of the Pharaohs* et *Party Girl* perdent dans l'espace ce qu'ils retrouvent dans la durée).

La mythologie vidorienne, on la lira aisément en filigrane, si on le désire, l'homme toujours tout-puissant, la femme lascive, agressive et puis soumise. Le peuple, lui, évoluant comme les girouettes, au gré du vent, ou des changements de fortune. Oui, ce cinéma a ses limitations : trop charnel, trop prisonnier des apparences, trop volontaire, ignorant des pirouettes du destin, du moins les simplifiant jusqu'à les rendre absurdes. Grand opéra malgré tout, dirait Alain Resnais, sans la folie théâtrale d'un Renoir, d'un McCarey. Cinéma matérialiste, presque marxiste, qui veut croire à tout prix au bonheur des hommes. Mais cinéma de metteur en scène, du metteur en scène maître après Dieu, fouet en main tel un cow-boy du Texas domptant ses pur-sang, ainsi que nous le révèle une photo de travail. « *The illusion must not be permitted to dictate to its master* », conclut Vidor à la dernière page de « A Tree is a Tree ».

Louis MARCORELLES.



Sur un petit écran, le film n'aurait plus de sens...

BIOFILMOGRAPHIE DE KING VIDOR

King Wallis Vidor est né à Galveston (Texas) le 8 février 1896 (et non 1894 comme l'affirment les histoires du cinéma). Il est le fils de Kate Wallis et de Charles Shelton Vidor, riche propriétaire de bois et marais, spécialisé dans l'exploitation des forêts qu'il possédait tant au Texas qu'en République Dominicaine. Ce Charles Vidor là était le fils d'un émigrant magyar.

King fait ses études à l'Académie Militaire de San Antonio. Attiré par le cinéma, il devient ouvreur, puis projectionniste à l'unique cinéma de Galveston, le Globe Théâtre. En voyant et revoyant les films présentés au Globe, il découvre sa vocation : metteur en scène; puis il tourne des films d'amateur de court métrage, qu'il produit, écrit et joue lui-même.

SES PETITS FILMS

1913. — *Documentaire sur un ouragan à Galveston* (Vidor), 1 min.
Pr., réal. : King Vidor, Roy Clough.

1913. — *Reportage d'actualités sur la Grande Parade Militaire* de Galveston (Mutual Weekly).

1914. — IN TOW (Vidor), 20 min.
Pr., sc., réal., int. : King Vidor.
Ph. : John Boggs.

1914. — *Deux comédies* (Vidor), 10 min. chacune.
Pr., assistant, technicien : King Vidor.
Sc., int. : King Vidor, Edward Sedgwick
Réal. : Edward Sedgwick.

1914. — *Documentaire sur la fabrication du sucre.*
Int. : Florence Arto-Vidor.

1915. — *Film sur le vol d'une voiture à Fort Worth.*
Pr., sc., int. : King Vidor.

1915. — *Actualités filmées entre Galveston et Hollywood* (Ford Weekly).

1916. — WHEN IT RAINS, IT POURS (The Vitagraph Company of America), 10 min.
Pr. : William Wolbert.
Sc., réal. : King W. Vidor.

1917. — WHAT'LL WE DO WITH UNCLE ? (Universal), Série Victor, 10 min.
Sc. : King Vidor.
Réal. : William W. Beaudine.

1917. — A BAD LITTLE GOOD MAN (Universal), Série Nestor, 10 min.
Sc. : King Vidor.
Réal. : William W. Beaudine.

1918. — *Vingt films sur l'éducation des enfants et leur rééducation* (John F. Imel, Trustee), 30 min. chacun.
Pr., sc., int. : Juce Willis Brown.

Trois de ces films (probablement *Danny Asks Why*, *The Demand of Dugan* et *Gumdrops and Overalls*) furent réunis en un seul de 90 minutes.

SES GRANDS FILMS

1918. — THE TURN IN THE ROAD (Brentwood Film Corp. — Robertson-Cole), 50 min.
Sc. : King Vidor, inspiré par la pièce *The Light of Asia.*
Int. : Helen Jerome Eddy (*June Barker*); Lloyd Hughes (*Paul Perry*), Georges Nichols (*Hamilton Perry*), Ben Alexander (*Bob*).
Coût : 8.000 $.

1919. — BETTER TIMES (Brentwood Film Corp. - Robertson-Cole), 50 min.
Sc. : King Vidor.
Int. : Zasu Pitts (*Nancy Scroogs*), David Butler (*Peter*), Jack Mac Donald (*Ezra Scroogs*).

1919. — THE OTHER HALF (Brentwood Film Corp. - Robertson-Cole), 50 min.
Sc. : King Vidor.
Int. : Florence Vidor (*Katherine Boone*), Charles Meredith (*Donald Trent*), Zasu Pitts (*la jeune danseuse*), David Butler (*Caporal Jimmy*), Thomas Jefferson (*Caleb Fairman*).

1919. — POOR RELATIONS (Brentwood Film Corp. - Robertson-Cole), 50 min.
Sc. : King Vidor.
Int. : Florence Vidor (*Dorothy Perkins*), William Du Vaull (*Papa Perkins*), Zasu Pitts (*Daisy Perkins*), Charles Meredith (*Monte Rhodes*).

1919. — THE JACK KNIFE MAN (Vidor Productions Inc. - Associated First National Distribution), 60 min.
Pr. : King Vidor.
Sc. : King Vidor, William Parker, d'après le roman d'Ellis Parker Butler.
Ph. : Ira H. Morgan.
Int. : Florence Vidor (*Mrs. Montgomery*),

Fred Turner (*Peter Lane*), Harry Todd (*Booge*), Claire Mc Dowell (*Lize Mardin*), Bobby Kelso (*Buddy*).

Tournage : au studio de Vidor Village, comme tous les films de la Vidor Prods., pour 64.000 $.

1920. — THE FAMILY HONOUR (Vidor Productions Inc. - Associated First National Distribution), 50 min.

Pr. : King Vidor.

Sc. : William Parker d'après un sujet de John Booth Harroway.

Ph. : Ira H. Morgan.

Int. : Florence Vidor (*Beverly Tucker*), Roscoe Karns (*Dal Tucker*), Ben Alexander (*le petit Ben*), Charles Meredith (*Merle Curran*).

1921. — THE SKY PILOT (Cathrine Curtis Prods. - Vidor Prods. Inc. - Associated First National Distribution), 77 min.

Pr. : Cathrine Curtis, King Vidor.

Sc. : John McDermott, Finth Green d'après l'adaptation par Cathrine Curtis (?) du roman écrit par Charles William Gordon sous le pseudonyme de Ralph Connor.

Ph. : L. William O' Connel.

Int. : Colleen Moore (*Gwen*), John Bowers (*l'homme de Dieu*), David Butler (*Bill Hendricks*), Harry Tood (*le vieux Timer*).

1921. — LOVE NEVER DIES (Vidor Productions Inc. - Thomas Ince), 60 min.

Pr. : King Vidor.

Int. : Madge Bellamy, Lloyd Hughes, Claire McDowell, Frank Brownlee.

1921. — CONQUERING THE WOMEN (Vidor Productions Inc. - Associated Exhibitors), 72 min.

Pr. : King Vidor.

Sc. : Frank Howard Clark, d'après le roman de Henri C. Rowland *Kidnapping Coline.*

Ph. : George Barnes.

Int. : Florence Vidor, Roscoe Karns, David Butler, Peter Burke.

1921. — WOMAN, WAKE UP (Vidor Productions Inc. - Associated Exhibitors), 72 min.

Pr. : King Vidor.

Sc. : C.B. Banly, d'après un sujet de Ben Moore Clay.

Ph. : George Barnes.

Int. : Florence Vidor, (*Anne*), Louis Calhern (*Monte Collins*), Charles Meredith (*Henry Mortimer*).

1922. — THE REAL ADVENTURE (Vidor Productions Inc. - Associated Exhibitors), 50 min.

Pr. : King Vidor.

Sc. : Mildred Considine, d'après le roman d'Henry Mitchell Webster.

Ph. : George Barnes.

Int. : Florence Vidor (*Rose Stanton*), Clyde Fillmore (*Rodney Aldrich*), Lilyan McCarthy (*Portia*), Philip Ryder (*John Walbraith*).

1922. — DUSK TO DAWN (Vidor Productions Inc. - Associated Exhibitors), 50 min.

Sc. : Frank Howard Clarck, d'après le roman *The Shuttle Soul* de Katherine Hill.

Ph. : George Barnes.

Int. : Florence Vidor (*Marjorie Latham* et *Aziza la clocharde*), Jack Mulhall, Truman Van Dyke, Sidney Franklin.

1922. — ALICE ADAMS (Vidor Productions Inc. - Associated Exhibitors), 50 min.

Pr. : King Vidor.

Sc. : Rowland V. Lee, d'après le roman de Booth Tarkington.

Ph. : George Barnes.

Int. : Florence Vidor.

1922. — PEG O' MY HEART (The Metro Company Pictures Corp.), 80 min.

Sc. : Mary O' Hara, d'après l'adaptation par J. Hartley Manners de sa propre pièce.

Ph. : George Barnes.

Int. : Laurette Taylor (*Margaret — ou Peg — O'Connell*), Mahlon Hamilton (*Sir Gerald — ou Jerry*), Russell Simpson (*Jim O'Connell*), Ethel Grey Terry (*Ethel Chichester*), Aileen O'Malley (*Peg jeune*).

1923. — THE WOMAN OF BRONZE (Samuel Ziesler Photoplay Corp. - The Metroy Company Pictures Corp.), 60 min.

Pr. : Harry Garson.

Sc. : Hope Loring, Louis Duryea Lighton, d'après le roman d'Henry Kistemaechers.

Ph. : L. William O'Connell.

Int. : Clara Kimball Young (*Vivian Hunt*), John Bowers (*Paddy Miles*), Katherine McGuire (*Sylvia Morton*), Edwin Stevens (*Reggie Morton*).

1923. — THREE WISE FOOLS (Goldwyn Picture Corp.), 70 min.

Pr. : Major Bowes.

Sc. : King Vidor, Austin Strong et Wynchell Smith, d'après le roman d'Austin Strong.

Ph. : Charles Van Enger.

Script-girl : Albert Lewin.

Int. : Eleanor Boardman (*Rena* et *Sydney Fairchild*), Claude Gillingwater (*Findley*) William H. Crane (*l'Honorable James Trumbull*), Alec Francis (*Docteur*

Gaunt), William Haines (*Gordon*), Creigton Hale (*Trumbull jeune*), Raymond Hatton (*Gaunt jeune*), Zasu Pitts (*Mickey*).

1923. — WILD ORANGES (Goldwyn Picture Corp.), 66 min.

Pr. : Major Bowes.

Sc. : King Vidor, d'après le roman de Joseph Hergesheimer.

Ph. : John W. Boyle.

Int. : Frank Mayp (*remplaçant James Kirkwood dans le rôle de John Wollfolk*), Virginia Valli (*Millie Stope*), Ford Sterling (*Paul Halvera*), Buddy Post, Nigel De Brullier.

Tournage : à Jacksonville (Floride).

1923. — HAPPINESS (The Metro Pictures Corp.), 76 min.

Sc. : J. Hartley Manners, d'après sa pièce.

Int. : Laurette Taylor (*Jenny Wreary*), Pat O'Malley (*Fermoy McDonough*), Hedda Hopper (*Mrs. Chrystal Pole*).

1924. — WINE OF YOUTH (Metro Goldwyn Pictures Corp.), 70 min.

Pr. : Louis B. Mayer.

Sc. : Carey Wilson, d'après la pièce *May the Third* de Rachel Crothers.

Int. : Eleanor Boardman (*Mary*), James Morrison (*Clinton*), Creighton Hale (*Richard*), Ben Lyon (*Lyon*), William Haines (*Hal*), William Collier Jr. (*Max*).

Film en trois par'ies : 1870, 1879, 1924.

1924. — HIS HOUR (MIRAGES) (Metro Goldwyn Pictures Corp.), 65 min.

Pr. : Louis B. Mayer.

Sc., supervision : Elinor Glyn d'après son roman.

Int. : John Gilbert (*Prince Grintzko*), Aileen Pringle (*Tamara Loraine*), Emily Fitzroy (*Princesse Ardacheff*).

1924. — WIFE OF THE CENTAUR (Metro Goldwyn Pictures Corp.), 81 min.

Pr. : Louis B. Mayer.

Sc. : Douglas Doty d'après le roman de Cyril Hume.

Mont. : Hugh Wynn.

Int. : Eleanor Boardman (*Joan Converse*), John Gilbert (*Jeffrey Dwyer*), Aileen Pringle (*Inez Martin*), William Haines (*Edward Converse*), Kate Price (*Mattie*).

1925. — PROUD FLESH (Metro Goldwyn Pictures Corp.), 70 min.

Pr. : Louis B. Mayer, King Vidor.

Sc. : Harry Behn, Agnes Christine Johnton d'après le roman de Lawrence Rising.

Ph. : John Arnold.

Int. : Eleanor Boardman (*Fernanda*), Pat O'Malley (*Pat O'Malley*), Harrison Ford (*Don Diego*), Trixie Friganza (*Mrs. McKee*).

1925. — THE BIG PARADE (LA GRANDE PARADE) (Metro Goldwyn Mayer Distributing Corp.), 2 h. 19 min. (réduit à 2 h. 10 min.).

Pr. : King Vidor.

Sc. : Harry Behn d'après un sujet de Laurence Stallings.

Ph. : John Arnold (séquences en couleur).

Mus. : David Mendoza et William Axt.

Montage : Hugh Wynn.

Intertitres : Lawrence W. Farnham.

Int. : John Gilbert (*James Apperson*), Renée Adorée (*Mélisande*), Karl Dane (*Slim*), Tom O'Brien (*Tom*), Hobart Bosworth (*Mr. Apperson*), Claire McDowell (*Mrs. Apperson*), George K. Arthur (*George*).

Tournage : à Hollywood et au Texas pour 245.000 $.

Ce film obtint de nombreuses récompenses en Amérique, et le deuxième meilleur rendement de tous les films muets (après *Birth of a Nation*) : 5,5 millions de dollars en 1926.

1925. — LA BOHEME (LA BOHÈME) (Metro Goldwyn Mayer Distributing Corp.), 101 min.

Une production King Vidor.

Sc. : Ray Doyle, Harry Behn d'après un sujet de Fred De Gresac inspiré des *Scènes de la vie de Bohème,* roman d'Henri Murger.

Ph. : Hendrik Sartov.

Montage : Hugh Wynn.

Intertitres : William Conselman et Ruth Cummings.

Int. : John Gilbert (*Rudolph*), Lillian Gish (*Mimi*), Renée Adorée (*Musette*), Edward Everett Horton.

1926. — BARDELYS THE MAGNIFICENT (BARDELYS LE MAGNIFIQUE) (Metro Goldwyn Mayer Corp.), 95 min.

Une production King Vidor.

Sc. : Dorothy Farnum d'après le roman de Rafael Sabatini.

Ph. : X...

Montage : Hugh Wynn.

Int. : John Gilbert (*Bardelys*), Eleanor Boardman (*Roxalinne de Lavedan*), Roy d'Arcy (*Chatellerault*), George K. Arthur (*Saint Eustache*), Karl Dane (*Rodenard*).

1927. — THE CROWD (LA FOULE) (Metro Goldwyn Mayer Distributing Corp.), 98 min.

Pr. : King Vidor.

Sc. : Harry Behn, King Vidor, John V. A. Weaver d'après un sujet de King Vidor.

Ph. : Henry Scharp.

Déc. : Cedric Gibbons, Arnold Gillespie.

Intertitres : Joe Farnham.

Int. : James Murray (*John*), Eleanor Boardman (*Mary*), Bert Roach (*Bert*), Estelle Clark (*Estelle*).

Coût : 500.000 $ (film à deux fins différentes).

1927. — THE PATSY (Cosmopolitan Films - Metro Goldwyn Mayer Distributing Corp.), 64 min.

Pr. : William Randolph Hearst.

Sc. : Agnes Christine Johnston d'après l'adaptation par Barry Connors de sa propre pièce.

Ph. : John Seith (séquences bleues).

Montage : Hugh Wynn.

Intertitres : Ralph Spence.

Int. : Marion Davies (*Patricia Harrington*), Orville Caldwell (*Tony Anderson*), Marie Dressler (*Maman Harrington*), Jane Winton (*Grace Harrington*).

1928. — SHOW PEOPLE (Cosmopolitan Films - Metro Goldwyn Mayer Distributing Corp.), film sonore, 63 min.

Pr. : William Randolph Hearst, Marion Davies, King Vidor.

Sc. : Wanda Tuchock d'après le sujet d'Agnes Christine Johnston et Laurence Stallings.

Ph. : John Arnold.

Intertitres : Ralph Spence.

Int. : Marion Davies (*Peggy Pepper*), William Haines (*Billy Boone*), Dell Henderson (*Colonel Pepper*).

SES FILMS PARLANTS

1929. — HALLELUJAH (HALLELUJAH !) (Metro Goldwyn Mayer Distributing Corp.), 101 min.

Pr. : King Vidor.

Sc. : Richard Schayer d'après l'adaptation par Wanda Tuchock du sujet de King Vidor.

Dialogue : Ransom Rideout.

Ph. : Gordon Avil.

Déc. : Cedric Gibbons.

Montage : Hugh Wynn.

Int. : Daniel L. Haynes (*Ezekiel*), Nina Mae McKinney (*Chick*), William Fountaine (*Hot Shot*), Fannie Belle Le Knight, Harry Gray, Everett McGarrity, Milton Dickinson, Les Dixie Jubilee Singers.

Tourné à Memphis (Tennessee) ; il existe aussi une version muette.

1929. — NOT SO DUMB (Cosmopolitan Films - Metro Goldwyn Mayer Distributing Corp.), 75 min.

Pr. : William Randolph Hearst, King Vidor.

Sc. : Wanda Tuchock d'après la pièce *Dulcy* de Marc Connelly et George S. Kaufman.

Dial. : Edwin Justus Mayer.

Ph. : Oliver T. Marsh.

Montage : Banche Sewell.

Int. : Marion Davies (*Dulcy*), Elliott Nugent (*Gordon*), Raymond Hackett (*Bill*), Donald Ogden Stewart (*Van Dyck*), Franklin Pengborn, Julia Faye, William Holden, Sally Starr.

1930. — BILLY THE KID (BILLY LE KID) (M.G.M.), 95 min.

Pr. : King Vidor.

Sc. : Wanda Tuchock inspirée par le livre de Walter Noble Burns *Saga of Billy the Kid.*

Dialogue : Laurence Stallings, Charles MacArthur.

Ph. : Gordon Avil (en Realife Grandeur, format 1 × 2,10 ; 70 mm).

Montage : Hugh Wynn.

Int. : Johnny Mack Brown (*Billy le Kid*), Wallace Beery (*Sherif Pat Garrett*), Kay Johnson (*Claire*), Karl Dane, Wyndham Standing, Russell Simpson, Blanche Frederick, Roscoe Ates.

1931. — STREET SCENE (SCÈNES DE LA RUE) (Feature Productions Inc. Ltm. - United Artists), 80 min.

Pr. : Samuel Goldwyn.

Sc. : Elmer L. Rice d'après sa pièce.

Ph. : George S. Barnes.

Mus. : Alfred Newman.

Déc. : Richard Day.

Mont. : Hugh Bennett.

In. : Sylvia Sidney (*Rose*), William Collier Jr. (*Sam*), Beulah Bondi (*Emma Jones*), Max Montor (*Abe Kaplan*), Estelle Taylor (*Mrs. Maurrant*), John M. Qualen (*Karl Olsen*), Russell Hopton, David Landau.

1931. — THE CHAMP (LE CHAMPION) (M.G.M.), 87 min.

Pr. : King Vidor.

Sc. : Leonard Praskins d'après un sujet de Frances Marion.

Dialogue : Leonard Praskins et Wanda Tucchock.

Ph. : Gordon Avil.

Montage : Hugh Wynn.

Int. : Wallace Beery (*le champion*), Jackie Cooper (*Dink*), Irene Rich (*Linda*), Roscoe Ates (*Sponge*), Edward Bromberg, Neil Hamilton, Jesse Scott, Marcia Mae Jones.

Film présenté à la Biennale de Venise 1932.

1932. — BIRD OF PARADISE (L'OISEAU DE PARADIS) (R.K.O. Radio Pictures Inc.), 80 min.

Pr. : David O. Selznick.

Sc. : Wells Root d'après le sujet de Leonard Praskins et Wanda Tuchock inspiré de la pièce de Richard Walton Tully.

Dialogue : Wells Root, Leonard Praskins, Wanda Tuchock, Richard Walton Tully.

Ph. : Clyde De Vinna.

Script-girl : Elizabeth Hill.

Int. : Dolores Del Rio (*Luana*), Joel McCrea (*Johnny*), John Halliday (*Mac*), Richard Skeets Gallagher (*Chester*), Creighton Chaney, Bert Roach, Sophie Ortego.

Tournage : à Honolulu.

1932. — CYNARA (Samuel Goldwyn Productions - United Artists), 75 min.

Pr. : Samuel Goldwyn.

Sc. : Frances Marion, Lynn Starling d'après la pièce de H. M. Harwood et Robert Gore-Browne inspirée du roman *An Imperfect Lover* de Robert Gore-Browne.

Ph. : Ray June.

Montage : Hugh Bennett.

Int. : Ronald Colman (*Jim Warlock*), Kay Francis (*Clemency Warlock*), Henry Stephenson (*John Tring*), Phyllis Barry (*Doris Len*), Viva Tatersall, Florine McKinney, Clarissa Selwayn, Donald Ogden Stewart.

1933. — THE STRANGER'S RETURN (M.G.M. Corp.), 88 min.

Pr. : King Vidor.

Sc. : Phil Stong, Brown Holmes d'après le roman de Phil Stong.

Ph. : William H. Daniels.

Montage : Dick Fanti, Ben Lewis.

Int. : Lionel Barrymore (*Grand Papa Starr*), Miriam Hopkins (*Louise*), Franchot Tone (*Guy*), Beulah Bondi (*Beatrice*), Stuart Erwin, Irene Hervey, Grant Mitchell, Ted Alexander.

1934. — OUR DAILY BREAD (NOTRE PAIN QUOTIDIEN) (Viking Productions Inc. - United Artists), 74 min.

Pr. : King Vidor.

Sc. : Elizabeth Hill d'après le sujet de King Vidor inspiré d'un article paru dans le *Reader's Digest*.

Dialogue : Joseph L. Mankiewicz.

Ph. : Robert Planck.

Mus. : Alfred Newman.

Montage : Lloyd Nossler.

Int. : Karen Morley (*Mary Sims*), Tom Keene (*John Sims*), John T. Qualen, Barabara Pepper, Addison Richards, Harry Holmers, Bill Engel, Frank Minor.

Coût : 250.000 $ (prix de la S.D.N.; second prix au Festival de Moscou).

1934. — THE WEDDING NIGHT (NUIT DE NOCES) (Samuel Goldwyn Productions - United Artists), 82 min.

Pr. : Samuel Goldwyn.

Sc. : Edwin Ruth Fitzgerald d'après un sujet d'Edwin H. Knopf.

Ph. : Gregg Toland.

Mus. : Alfred Newman.

Montage : Stuart Heisler.

Int. : Gary Cooper (*Tony Barrett*), Anna Sten (*Manya*), Helen Vinson (*Dora*), Ralph Bellamy (*Fredrik*), Siegfried Rumann, Esther Dale, Leonid Snegoff, Elinor Wesselhoeft.

Prix de la meilleure mise en scène au Festival de Venise 1936.

1935. — SO RED THE ROSE (Paramount Productions Inc.), 82 min.

Pr. : Douglas MacLean.

Sc. : Maxwell Anderson, Edwin Justus Mayer et Laurence Stallings d'après le roman de Stark Young.

Ph. : Victor Milner.

Mus. : W. Franke Harling.

Montage : Eda Warren.

Int. : Margaret Sullavan (*Valette Bedford*), Walter Connolly (*Malcom Bedford*), Randolph Scott (*Duncan Bedford*), Robert Cummings (*George Pendleton*), Johnny Downs (*le jeune Yankee*), Elizabeth Patterson, Janet Beecher, Harry Ellerbe, Daniel L. Haynes.

1936. — THE TEXAS RANGERS (LES ÉCLAIREURS DU TEXAS) (Paramount), 95 min.

Pr. : King Vidor.

Sc. : Louis Stevens d'après un sujet d'Elizabeth Hill et King Vidor fondé sur les données du livre de Walter Prescott Webb.

Ph. : Edward J. Cronjager.

Int. : Fred MacMurray, Jack Oakie, Jean Parker, Loyd Nolan, Edward Ellis, Bennie Bartlett, Elena Martinez, Frank Skannon.

1937. — STELLA DALLAS (STELLA DALLAS) Samuel Goldwyn Productions - United Artists), 104 min.

Pr. : Samuel Goldwyn.

Sc. : Victor Heerman, Sarah Y. Mason d'après l'adaptation par Gertrude Purcell et Harry Wagstaff Gribble du roman d'Oliver Higgins Prouty (remake du navet réalisé par Henry King en 1925).

Ph. : Rudolph Mate.

Mus. : Alfred Newman.

Montage : Sherman Todd.

Int. : Barbara Stanwyck (*Stella Martin* et *Stella Dassas*), John Boles (*Stephen Dallas*), Anne Hales (*Laurel Dallas*), Anne Shirley, Barbara O'Neil, Marjorie Main, Edmud Felton, George Walcott.

1938. — THE CITADEL (LA CITADELLE) (M.G.M.), 112 min.

Une production King Vidor (qui obtient une mention d'Oscar).

Pr. : Victor Saville.

Sc. : Ian Dalrymple, Frank Wead, Elizabeth Hill, Emlyn Williams (qui obtiennent une mention d'Oscar) d'après le roman d'A. J. Cronin.

Dialogue : Emlyn Williams.

Ph. : Harry Stradling.

Mus. : Louis Levy.

Montage : Charles Frend.

Int. : Robert Donat (*Docteur Andrew Manson*), Rosalind Russell (*Christine*), Ralph Richardson (*Denny*), Rex Harrison (*Dr. Lawford*), Cecil Parker, Emlyn Williams, Francis L. Sullivan, Penelope Dudley Ward.

Tourné aux studios M.G.M. de Londres et dans le Pays de Galles.

1939. — NORTHWEST PASSAGE (LE GRAND PASSAGE) (M.G.M.), 2 h. 6 min.

Une production King Vidor.

Pr. : Hunt Stromberg.

Sc. : Laurence Stallings, Talbot Jennings d'après la première partie, *Rogers' Rangers*, du roman de Kenneth Roberts.

Ph. : Sidney Wagner, William V. Skall (Technicolor).

Mus. : Herbert Stothart.

Déc. : Edwin B. Willis.

Montage : Conrad A. Nervig.

Int. : Spencer Tracy (*Major Robert Rogers*), Robert Young (*Langdon Towne*), Ruth Hussey (*Elizabeth Browne*), Walter Brennan (*Hunking Marriner*), Nat Pendleton (*Ian Hall*), Louis Hector (*Révérend Browne*), Robert Barrat (*Mr. Towne*), Lumsden Hare, Donald Mc Bride, Isabel Jewall, Regis Toomey, Hugh Sothern, Douglas Walton, Addison Richards.

Tournage : en 12 semaines au Lac Payette (Idaho), achevé par Douglas Shearer (séquence finale).

1940. — COMRADE X (M.G.M.), 90 min.

Une production King Vidor.

Pr. : Gottfried Reinhardt.

Sc. : Ben Hecht, Charles Lederer d'après un sujet de Walter Reisch.

Ph. : Joseph Ruttenberg.

Mus. : Bronislau Kaper.

Montage : Harold F. Kress.

Int. : Clark Gable (*McKinley B. Thompson*), Hedy Lamarr (*Theodora*), Oscar Homolka (*Vassiliev*), Eve Arden, Siegfried Ruman, Felix Bressart, Vladimir Sokoloff, Mikhail Rasumny, Natasha Lytes.

1941. — H. M. PULHAM, ESQ. (M.G.M.), 2 heures.

Pr. : King Vidor.

Sc. : Elizabeth Hill, King Vidor d'après le roman de John P. Marquand.

Ph. : Ray June.

Mus. : Bronislau Kaper.

Déc. : Cedric Gibbons.

Montage : Harold F. Kress.

Int. : Hedy Lamarr (*Marvin Myles*), Robert Young (*Harry Pulham*), Ruth Hussey (*Mrs. Pulham*), Charles Coburn (*Pulham aîné*), Van Heflin (*Bill King*), Lief Erikson (*Bo-Jo Brown*), Fay Holden, Bonita Granville.

1944. — AN AMERICAN ROMANCE (M.G.M.), 170 min. (réduit par la M.G.M. à 151 min.).

Pr. : King Vidor.

Sc. : Louis Adamic, Herbert Dalmas, William Ludwig d'après un sujet de King Vidor.

Ph. : Harold Rosson (Technicolor).

Mus. : Louis Gruenberg.

Déc. : Cedric Gibbons.

Montage : Conrad A. Nervig.

Int. : Brian Donlevy (*Stephan Danahos*), Ann Richards (*Anna*), Walter Abel (*Howard Clinton*), John T. Qualen, Horace McNally.

Tournage : aux quatre coins des U.S.A., pour 3 millions de dollars (déficit de plus de deux millions).

1946. — DUEL IN THE SUN (DUEL AU SOLEIL) (Vanguard Films Inc. - Selznick Releasing Organisation - United Artists), 2 h. 18 min.

Pr., sc. : David O. Selznick d'après le sujet d'Oliver H. P. Garrett inspiré du roman de Niven Busch.

Réalisateurs adjoints : Reaves Breezy Eason, Otto Brower, William Dieterle.

Ph. : Lee Garmes, Harold Rosson, Ray Rennahan (Technicolor).

Conseiller pour la couleur : Josef von Sternberg.

Mus. : Dimitri Tiomkin.

Déc. : Emil Kuri.

Montage : Hal C. Kern.

Int. : Jennifer Jones (*Pearl Chavez*), Gregory Peck (*Lewt Mc Canles*), Joseph Cotten (*John Mc Canles*), Lionel Barrymore (*Sénateur Mc Canles*), Herbert Marshall (*Scott Chavez*), Lillian Gish (*Mrs. Mc Canles*), Walter Huston (*celui qui punit le péché*), Charles Bickford (*Sam Pierce*), Tilly Losch (*Mrs. Chavez*), Harry Carey (*Lem Smoot*), Joan Tetzel, Otto Kruger, Butterfly Mc Queen (*Vashti*), S. Mc Kay, Sidney Blackmer.

Tournage : 13 semaines en Arizona et au Nouveau-Mexique pour 5.000.000 $ (recettes : 11,3 millions : troisième meilleure recette de tous les temps à cette époque).

Au *Festival de Venise 1948*, obtient la Coppa Cinecittà attribuée à la meilleure production d'ensemble).

1947. — ON OUR MERRY WAY (LA FOLLE ENQUÊTE) (Miracle Productions Inc. - United Artists), 107 min. (film renié par Vidor).

Pr. : Benedict Bogeaus et Burgess Meredith.

Sc. : Laurence Stallings, Lou Breslow d'après un sujet d'Archibald Oboler et John O'Hara.

Réal. : King Vidor (et Leslie Fenton pour le sketch MacMurray).

Ph. : Gordon Avil, Joseph Biroc, Edward J. Cronjager, Ernest Laszlo, John Seitz.

Mus. : Heinz Roemheld, D. Chodorow, S. Henderson.

Déc. : E. Feyte, Dale Kramer.

Montage : James Smith.

Int. : Burgess Meredith, Paulette Goddard, James Stewart, Henry Fonda, Dorothy Lamour, Fred McMurray, Mary James, Victor Moore, William Demarest, Hugh Herbert, E. Jansen, D. Ford, Charles D. Brown.

1948. — THE FOUNTAINHEAD (LE REBELLE) (Warner Bros Pictures Inc.), 114 min.

Pr. : Henry Blanke.

Sc. : Ayn Rand d'après son roman.

Dialogue : J. Daniels.

Ph. : Robert Burks.

Mus. : Max Steiner.

Déc. : William Kuehl.

Montage : David Weisbart.

Int. : Gary Cooper (*Howard Roark*), Patricia Neal (*Dominique*), Raymond Massey (*Gail Wynand*), Kent Smith (*Keating*), Robert Douglas (*Ellsworth Toohey*), Henry Hull (*Henry Cameron*), Ray Collins (*Enright*), Moroni Olsen (*le président*), Jerome Cowan, Paul Harvey, Henry Woods, Paul Stanton.

Tournage : 9 semaines.

1949. — BEYOND THE FOREST (LA GARCE) (Warner Bros Prods. Inc.), 96 min.

Pr. : Henry Blanke.

Sc. : Lenore Coffee d'après le roman de Stuart Engstrand.

Ph. : Robert Burks.

Mus. : Max Steiner.

Déc. : William Kuehl.

Montage : Rudi Fehr.

Int. : Bette Davis (*Rosa Moline*), Joseph Cotten (*Dr. Lewis Moline*), David Brian (*Neil Latimer*), Ruth Roman



Patricia Neal et Gary Cooper dans *Le Rebelle* (1948).



Bette Davis et David Brian dans *La Garce* (1949).

(Carol), Minor Watson, Dona Drake, Regis Toomey, Sara Selby, Mary Servoss, Frances Charles.

1950. — LIGHTNING STRIKES TWICE (Warner Bros Prods. Inc.), 91 min.

Pr. : Henry Blanke.

Sc. : Lenore Coffee d'après le roman *A Man Whithout Friends* de Margaret Echard.

Ph. : Sidney Hickox.

Mus. : Max Steiner.

Déc. : William Wallace.

Montage : Thomas Reilly.

Int. : Richard Todd (*Trevelyan*), Ruth Roman (*Shelley*), Mercedes McCambridge (*Liza*), Zachary Scott (*Harvey*), Frank Conroy, Kathryn Givney, Rhys Williams, Darryl Hickman, Nacho Galindo.

1951. — JAPANESE WAR BRIDE (Joseph Bernhard Prods. - 20th Century Fox), 91 min.

Pr. : Joseph Bernhard.

Sc. : Catherine Turney d'après le sujet d'Anson Bond.

Ph. : Lionel Lindon.

Mus. : Emil Newman. Arthur Lange.

Montage : Terry Morse.

Int. : Shirley Yamaguchi (*Tae Shimizu*), Don Taylor (*Jim Sterling*), Cameron Mitchell (*Art Sterling*), Marie Windsor, James Bell, Louise Loriman, Philip Ahn, Sybil Merritt.

1952. — RUBY GENTRY (LA FURIE DU DÉSIR) (Joseph Bernhard-King Vidor Productions - Twentieth Century Fox), 80 min.

Pr. : King Vidor, Joseph Bernhard.

Sc. : Sylvia Richards d'après un sujet d'Arthur Fitz-Richard.

Ph. : Russell Harlan.

Mus. : Heinz Roemheld.

Déc. : Dan Hall, Ed. Boyle.

Montage : Terry Morse.

Int. : Jennifer Jones (*Ruby Gentry*), Charlton Heston (*Boake Tackman*), Karl Malden (*Jim Gentry*), James Anderson (*Jud Corey*), Bernard Philipps (*Dr. Saul Manfred*), Tom Tully (*Jewel Corey*), Jesephine Hutchinson (*Laetitia Gentry*), Phyllis Avery (*Tracy McAuliffe*), Herbert Hayes (*Juge Tackman*), Sam Flint (*Neil Fallgren*), Charles Carr (*Cullen McAuliffe*), Myra Masshen (*Maman Corey*), Clyde Pratt, Frank Wile.

Tournage : 5 semaines.

1954. — MAN WHITHOUT A STAR (L'HOMME QUI N'A PAS D'ÉTOILE) (Universal International), 89 min.

Pr. : Aaron Rosenberg.

Sc. : Borden Chase, Daniel D. Beauchamp d'après un roman de Dee Lawford.

Ph. : Russell Metty (écran panoramique, Technicolor).

Mus. : Joseph Gershenson.

Déc. : Alex Golitzen, Bernard Herzbrun.

Montage : Virgil Vogel, J. Patfray.

Int. : Kirk Douglas (*Dempsey Rae*), Jeanne Crain (*Reed Bowman*), William Campbell (*Jeff Jansen, Texas Kid*), Claire Trevor (*Idonee*), Jay C. Flippen (*Strap Davis*), Myrna Hansen (*Tess Cassidy*), Mara Corday (*Coccasin Mary*), Richard Boone (*Steve Miles*), Eddy C. Walier (*Tom Cassidy*), Frank Chase (*Little Waco*), Roy Barcroft (*Shérif Olson*), Millicent Patrick (*Boxcar Alice*), Jack Ingram (*Jessup*), Ewing Mitchell (*Johnson*), Caser MacGregor (*Hammer*), Sheb Wooley, George Wallace, Paul Birch, William Philipps, Jack Elam.

Tournage : 5 semaines.

1954. — LIGHTS DIAMOND JUBILEE (Télévision Américaine).

Int. : Lady Alec Ticke.

1955. — WAR AND PEACE (GUERRE ET PAIX) (Ponti De Laurentiis, Italie - Paramount), 3 h. 28 min.

Pr. : Dino de Laurentiis.

Sc. : Bridget Boland, Robert Westerby, King Vidor, Ivo Perilli, Ennio De Concini, Mario Camerini (et aussi R. C. Sheriff, Jean Aurenche, Pierre Bost, Irwin Shaw) d'après le roman de Léon Tolstoï.

Ph. : Jack Cardiff (VistaVision, Technicolor).

Mus. : Nino Rota.

Déc. : Piero Gherardi.

Montage : Leo Catozzo, Stuart Gilmore.

Réal. adjoint : Mario Soldati (séquences à grand spectacle).

Ph. adjoint : Aldo Tonti.

Int. : Audrey Hepburn (*Natacha Rostov*), Mel Ferrer (*Andrey Bolkonsky*), Henry Fonda (*Pierre Bezoukhov*), Vittorio Gassman (*Anatole Khouraguine*), Herbert Lom (*Napoléon Ier*), Oscar Homolka (*Général Kutuzov*), Anita Ekberg (*Hélène Khouraguine*), John Mills (*Platon*), Helmut Dantine (*Dolokhov*), Barry Jones (*Comte Rostov*), Lea Seidel (*Comtesse Rostov*), Wilfrid Lawson (*Prince Bezoukhov*), Jeremy Brett (*Nicholas Rostov*), Milly Vitale (*Lis*), Anna Maria Ferrero (*Marie Bolkonsky*), May Britt (*Sonia*), Sean Barrett (*Petid Rostov*), Tullio Carminati (*Prince Khouraguine*), Patrick Clean, Gertrude Flynn, Gualtiera Tumiati, Guido Celano, Teresa Pellati.

Tournage : 24 semaines à Cinecittà et en Italie pour 2 milliards. A obtenu le Christopher Award et le D. W. Griffith Award 1956 (film italien parlant américain et à financement américain).

1959. — SOLOMON AND SHEBA (SALOMON ET LA REINE DE SABA) (Theme Productions - Copa Productions - United Artists), 141 min.

Une production King Vidor.

Pr. : Ted Richmond, Edward Small.

Sc. : Anthony Veiller, Paul Dudley, George Bruce d'après un sujet de Crane Wilbur.

Ph. : Frederick A. Young (SuperTechnirama 70 mm; Technicolor).

Mus. : Mario Nascimbene.

Décors : Dario Simoni.

Montage : John Ludwig.

Réalisateur adjoint : Noel Howard.

Int. : Yul Brynner (remplaçant Tyrone Power, décédé, dans le rôle de *Salomon*), Gina Lollobrigida (*Magda*), George Sanders (*Adonijah*), Marisa Pavan (*Abishag*), David Farrar (*le pharaon*), John Crawford (*Joab*), Laurence Naismith (*Hergrar*), Jose Nieto (*Ahab*), Alejandro Rey (*Sittar*), Harry Andrews (*Baltor*), Julio Pena (*Zadok*), Maruchi Fresno (*Bethsabée*), William Devlin (*Nathan*), Felix De Pones (*général égyptien*), Jean Anderson (*Takyan*), Jack William (*Josué*), Finlay Currie (*David*), Luis Perez Espinosa.

Tournage : en 22 semaines à Saragosse pour trois milliards.

Vidor, après avoir abandonné les projets de *The Land* et *The Bridge*, prépare une superproduction sur la bataille de Gettysburg.

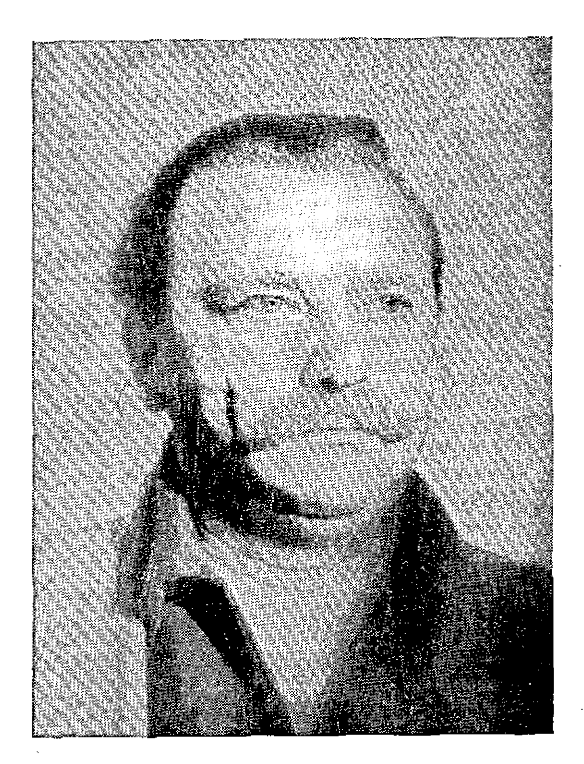
SES LIVRES

1953. — A TREE IS A TREE, autobiographie (Harcourt, Brace; New York, 319 pages, illustrations, 3,95 $). Edition anglaise : Longmans, Green & Co. (1954), 230 pages, illustrations, 18 sh.

1957. — WAR AND PEACE OF KING VIDOR (Harcourt and Brace). Récit de la création de son film.

(Cette biofilmographie a été établie en prenant pour base les documents de la Bibliothèque Benjamin Franklin de Paris, du British Film Institute de Londres, du Museum of Modern Art de New York, la filmographie établie par Miss Belinda Vidor et la monographie sur Vidor de Luc Moullet, extraite du livre Cinéma : Présences Contemporaines, *à paraître aux Ed. Debresse.)*

POUR QUI SONT CES TRNKA ?



Ni Vercingétorix ni Balzac, mais tout simplement un cinéma à lui tout seul, voici Jiri Trnka (prononcez Yhirji Trrnnka et ça pourra aller). « Ses yeux ont la sérénité agréable de l'hiver sans en avoir la froideur », a dit un jour le poète tchèque Frantisek Hrubin.

par André Martin

ON SE LE DEMANDE.

Les cinéastes de premier plan, glorieux, classiques et déjà immortels, rêvant d'entrer à l'Académie française, pour y représenter les dramaturges sur acétate de cellulose ne sont pas rares. Par contre, aucun d'eux ne tente de forcer les portes du Louvre en invoquant leur titre de créateur d'image.

On ne pourra pas toujours abriter les usagers de l'Eastmancolor et d'une Parvo Debrie sous l'unique vocable, trop vague, de cinéaste. Il devient nécessaire de distinguer les familles de réalisateurs importants que leurs partisans désirent couronner du doux titre d'auteur pour mieux les doter d'une chaire de sociologie, de philosophie, de morale ou de présence au temps. Et à cette occasion, mettre à part, notamment, ceux dont les amateurs aimeraient voir les images immobilisées sur des cimaises.

Jugera-t-on pédant de rappeler que le cinéma, lorsqu'au début du siècle s'est ouverte l'ère des images mécaniques, a tout naturellement pris place parmi les grands systèmes figuratifs disponibles. Les propriétés des objectifs, des émulsions et des moyens d'éclairage, l'utilisation des interprètes, du décor naturel ou artificiel, nous ont valu des interprétations de l'espace, des conceptions de la perspective et de la forme, des tentatives de connaissance et de représentation de la nature qu'il serait intéressant de rapprocher des acquisitions traditionnelles des arts visuels plastiques. Il suffirait pour cela, de considérer le cinéma, non pour les figurations dramatiques des actions humaines qu'il nous propose, mais du point de vue de l'imagerie. Et ce biais de réflexion qui pourrait s'appliquer à des photogrammes de Dreyer, de Welles ou de Dovjenko, pourquoi ne pas le diriger sur Jiri Trnka, le plus imagier des cinéastes actuels.

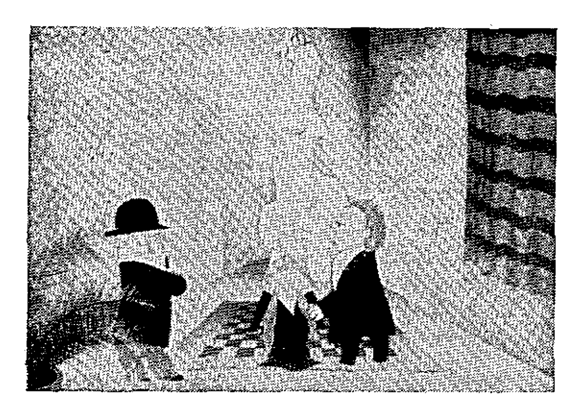
Le metteur en scène qui, maintenant, prétendra entrer au Louvre, ne sera plus le premier, puisque le peintre, dessinateur, illustrateur, décorateur de Théâtre, marionnettiste et cinéaste tchécoslovaque Jiri Trnka, vient de leur montrer le chemin. Le Cinéma est, pour la première fois, entré dans notre grand musée national, par la petite porte des Arts Décoratifs, à l'occasion de l'exposition « Le petit monde de Jiri Trnka » qui s'y tint de la mi-décembre à la mi-janvier. La cinématographie tchécoslovaque avait cru bon de placer cette manifestation sous le signe des enfants, pour lesquels Trnka a si souvent, par ses films et ses livres, donné le meilleur de lui-même. Associer l'émerveillement procuré par cette exposition à l'allégresse de Noël réduisait un peu la silhouette et l'œuvre d'un des plus importants cinéastes d'animation qui n'a joué les papas Noël qu'à l'occasion. Heureusement, ceux que la succession des saisons et des fêtes traditionnelles n'amuse plus ont tout naturellement trouvé dans cette exposition le moyen de comparer, de discuter, de revoir, lors des séances de projection qui accompagnèrent l'exposition, ces œuvres étonnantes, exotiques, bouleversantes, ainsi que des marionnettes, des esquisses, des livres et des illustrations que nous n'avions jamais eu la possibilité de voir ensemble et si facilement. Quatre salles garnies de documents, de photographies, de croquis et de marionnettes permettaient de mesurer l'importance de cette œuvre cinématographique et plastique vraiment novatrice que le défilé des récents millésimes n'affecte absolument pas.

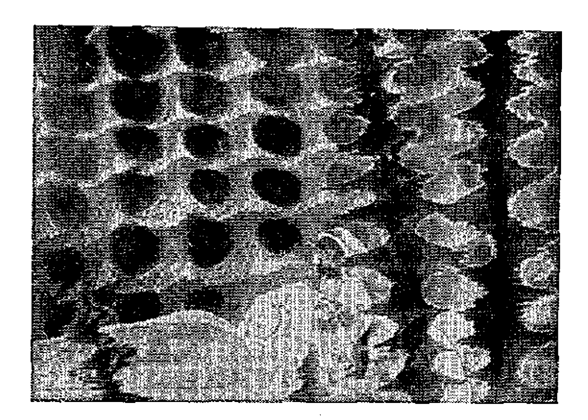
Car il y a maintenant plus de dix ans que *Le Rossignol de l'Empereur* nous apparut précédé de Jean Cocteau et que *Le Prince Bayaya* entonna ses inoubliables ballades. Retrouvées sur l'écran du Musée des Arts Décoratifs, les images de ces films ne portent aucun des stigmates de vieillissement, aucune empreinte involontaire et décevante d'une époque. Toute œuvre cinématographique composée, visualisée, cadrée et tracée par la poigne d'un maître comme Trnka ne peut que nous valoir semblable surprise. Mais on n'oserait affirmer que cette exposition ait convaincu de la nouveauté de cette œuvre toute une partie de l'élite raisonnable des sociétés savantes, musicales et cinématographiques pour laquelle le charme des œuvres de Trnka demeure indéchiffrable et sa réputation mondiale toujours croissante, incompréhensible.

VOUS NE L'AVEZ PAS REGARDE.

Qui a suivi, film par film, l'apparition des œuvres de Trnka n'a jamais été déçu. Mais comment expliquer leur séduction aux autres; à ceux qui débarquent en plein mouvement, décidés à n'être pas gracieux, à ceux qui n'ont jamais rien deviné et s'enfuient après les dix premières minutes de projection. Je dois me retenir pour ne pas citer quelques lignes savoureuses qu'un déplaisir mal documenté a dicté à quelques farouches opposants des films de Trnka. Leur souvenir ne m'a pas quitté pendant la rédaction de cet articulet et m'a persuadé que l'éloquence conjuguée d'Euripide, d'Aristote, de Quintilien et de Mᵉ Maurice Garçon ne saurait m'aider à trouver les mots nécessaires pour les convaincre.

Le musée imaginaire des Français n'aurait-il pas une case de vide ? Kleist, Gœthe, Théophile Gautier, Charles Nodier ont passionnément aimé les marionnettes de théâtre. Jarry, Maeterlinck, Claudel, Ghelderode ont écrit pour elles. Elles ont captivé les publics de Vienne aux temps de sa plendeur ou de Terezin





Dans les « Très Riches Quarts d'Heure » ou les « Très Riches Heures et Demie » de Georges de Prague, comme dans les images des enlumineurs, les personnages se détachent sur des espaces libres couverts d'éléments répétés ; motifs du papier peint du *Cadeau* ou mailles serrées du dessin de Trnka pour les sapins fantastiques de l'épisode de St-Procope dans *L'Année Tchèque.*

et d'Auschwitz alors qu'il vallait mieux être ailleurs. Il y a toujours foule dans les théâtres de marionnettes d'Athènes, de Prague, d'Osaka, Pékin, Mexico, Moscou. Mais les Français, eux, n'attendent rien de ces pantins. Ils n'en veulent à aucun prix. Jiri Trnka, peut, grâce aux principes du cinéma d'animation, renouveler l'inépuisable émerveillement des marionnettes, donner droit de cité à une nouvelle forme de cinéma plastique et irréaliste, cela laisse indifférent une belle majorité des chroniqueurs chargés de tenir le public au courant de l'évolution réelle du septième art.

Pour toutes ces raisons, les lignes qui vont suivre, certaines d'être au moins lues par les linotypistes ne sont pas écrites pour discuter les opinions des spectateurs qui n'apprécient pas les marionnettes de Cinéma et l'œuvre de Jiri Trnka. Elles n'ont pas l'ambition de convaincre de l'importance des voies neuves, des possibilités d'évolution que Trnka, de toute façon, propose au cinéma le plus passionnant qui soit : celui qui n'existe pas encore.

Je ne doute pas qu'on saurait mieux dire et plus dire. Nous savons que ce texte ne fait pas mentir une délicieuse maxime tchèque : « Pourquoi écrire les choses simplement, puisqu'il est possible de les énoncer d'une façon compliquée ? » Ce n'est pas pour être crus que nous consacrons aux images simples et mystérieuses de Trnka tant de pages et trop peu de photographies, mais pour tracer la carte et commencer l'inventaire. La contrariété que cette tentative de description procurera aux amateurs passionnés ne peut que, par contrecoup, faciliter l'affinement de leurs jugements. Et de toute façon, Trnka reconnaîtra les siens, comme dit l'autre.

P. S. — Décidément non, je ne résiste pas au plaisir de loger dans un P.S. (Polémique superflue) une critique des *Vieilles Légendes tchèques*, parue dans PARIS-PRESSE, et dans laquelle Michel Aubriant entend des voix :

« — *Que faut-il penser des films de Trnka ?*

« — *Beaucoup de bien si l'on ne veut pas passer pour un imbécile.*

« — *Les historiens de cinéma les tiennent néanmoins en haute estime.*

« — *Par soucis d'objectivité. Chacun sait que Trnka est l'homologue marxiste de Walt Disney.*

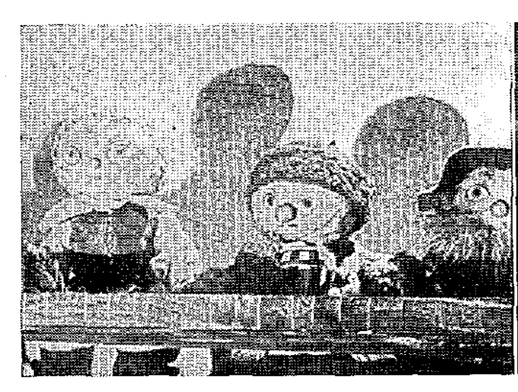
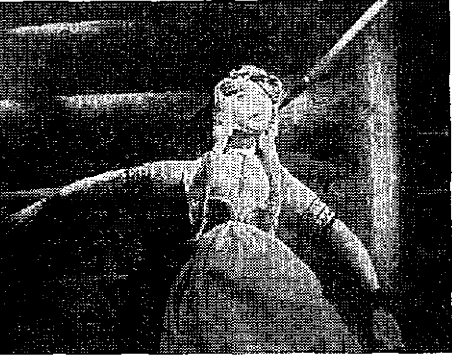
« — *Pourtant Trnka ne fait pas de politique ?*

« — *Non il apporte l'évasion, la féerie, d'où son succès au-delà du rideau de fer.*

« — *On prétend que Walt Disney, lui, gagne des millions.*

« — *Tandis que Trnka, artiste émérite de la République populaire tchécoslovaque travaille pour des prunes. Affaire de prestige. Mais son équipe fait perdre beaucoup d'argent à l'Etat.*

« — *On ne peut comparer le dessin-animé au film de marionnettes.*

Des têtes en balles de ping-pong de *L'Année Tchèque* à la statuaire épique des *Vieilles Légendes Tchèques.*

« — Il est vrai. Le dessin animé est souvent vulgaire, composé sans goût, mais il est parfois vif et amusant. La marionnette a de ces pesanteurs poétiques proprement décourageantes.

« — Est-ce à dire que « Vieilles Légendes Tchèques » est un mauvais film ?

« — Pas le moins du monde. C'est un film admirable d'ingéniosité, de patience, d'invention, fourmillant de trouvailles plastiques et sonores. Mais c'est aussi prodigieusement ennuyeux.

« — Vous ne comprenez rien à l'art populaire.

« — Surtout quand il s'adresse aux intellectuels.

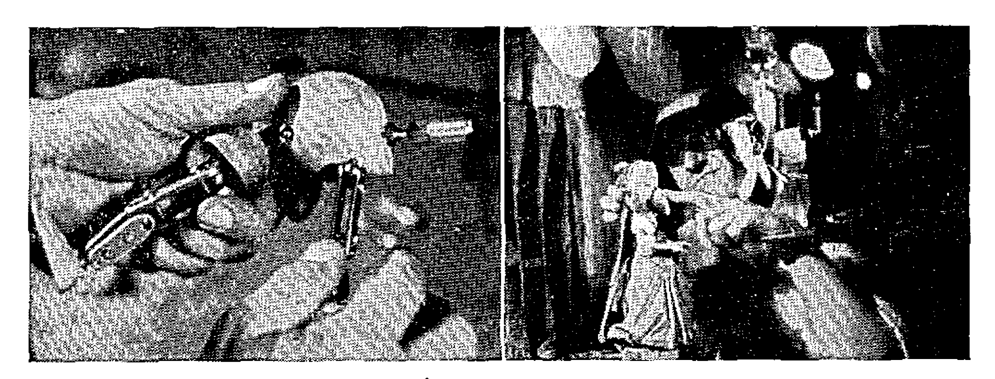
Je n'ai pas la place, ici, pour discuter du principe proposé par l'éminent marxologue Aubriant de l'homologie marxiste de Trnka avec Disney. Mais je peux, en tout cas, affirmer, puisque ce point semble avoir de l'importance pour ce critique, que Trnka ne travaille pas pour des prunes. Je pense à la réponse qu'il fit à un journaliste qui lui demandait s'il était vrai qu'il touchait un des plus hauts salaires de Tchécoslovaquie, juste après le Président de la République : « *C'est faux. Je touche plus que lui.* » Comme n'importe quelle autre personnalité des Champs-Elysées, Trnka possède une de ces voitures rapides dont j'ai oublié le nom et qui fabrique de si beaux morts pour l'histoire des arts et lettres. Les films de Trnka sont vendus dans le monde entier. Les « Agriculteurs » n'ont heureusement pas manqué de bras pour applaudir la sortie tellement différée des *Vieilles Légendes.* Néanmoins ce poème en prose méritait d'être connu de tous ceux qui adorent ajouter des suppléments inédits à leur exemplaire de Bouvard et Pécuchet.

1. LES REGLES DU JEU

Quand Jiri Trnka, à la demande des responsables du nouveau cinéma d'animation tchèque qui venait d'être constitué, accepta de diriger quelques dessins animés, il était déjà l'une des personnalités centrales, contrariantes et influentes de la vie artistique tchèque. Les batailles entre les jeunes tendances modernistes de la peinture s'étaient déroulées sans lui, de même qu'il ne fallait pas trop compter sur lui pour la peinture politique édifiante. Calme, massif, silencieux et très productif, il n'acceptait que d'être lui-même et cela suffisait pour qu'il étonne tout le monde.

Après la marionnette de théâtre, après la peinture et l'illustration, Trnka découvrit le cinéma d'animation et prit une place déterminante dans l'évolution de ce jeune cinéma d'animation national qui se créait de toutes pièces. Quelques dessins animés (*Grand-père a planté une betterave, Animaux et brigands, Le Diable à ressort, Le Cadeau*) orientent et assurent l'élan du groupe praguois des « Bratri v Triku » et fonde leur originalité graphique et expressive pour plusieurs années.

Mais le goût des marionnettes devait reprendre Trnka et le pousser à abandonner le dessin animé pour se consacrer presque entièrement au film de marionnettes, à partir de *L'Année tchèque.* Ce changement de voie va permettre à ce genre de quitter enfin le cadre étroit d'une expression enfantine et humoristique



Sous les vêtements de la poupée se cache un squelette articulé (l'image est tirée du film de Bruno Sefranka, *Marionnettes de Trnka*). L'animateur (ici Stanek Latal) déplace les membres ou la tête qui doivent bouger, en faisant précautionneusement jouer les rotules métalliques, chaque fois que l'opérateur a pris une image.

pour prétendre à des domaines réservés aux plus grands genres dramatiques. Dans ses ateliers de Prague, Trnka s'entoure d'une équipe qui va, magistralement, appliquer à la technique particulière du cinéma d'animation une science, traditionnelle en Tchécoslovaquie, du contrôle des mouvements des marionnettes.

Avant Jiri Trnka, le film de marionnettes, malgré les savantes animations d'un grand pionnier comme Starevitch ou les spirituelles poupées stylisées en perles de bois de Georg Pal ne pouvaient révolutionner que les écoles maternelles. Mais en 1948, après *L'Année tchèque* et *Le Rossignol de l'Empereur*, il devient évident que l'on peut attendre du film de marionnettes de grandes émotions lyriques et dramatiques.

UNE BELLE ORGANISATION.

Cinéastes d'animation, pourquoi peignez-vous ce paysan, ce clown, cet arbre, ce beau gymnase, puisqu'il est déjà ailleurs sur d'autres films de prise de vue réelle ? Devant un cadre de cinéma plastique, peint ou dessiné, comme devant une toile ou une gravure, il est possible d'opposer la même mauvaise volonté. « *Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux* », disait déjà Pascal l'inconsolable, également incapable d'admirer les choses et leur portrait.

Parti à la poursuite de la ressemblance, prouvant une volonté d'imitation ou laissant apparaître les griffes de la caricature ou de la réduction graphique, le cinéma plastique ne peut que trahir et révéler ses créateurs comme le ferait une écriture, en permettant aux amateurs exclusifs de cette « haute fidélité » qu'assure le cinéma de prise de vue réelle, de s'étonner jusqu'à la méchanceté.

Pourtant il ne dépend pas de l'art numéro sept de perdre ou de retrouver son caractère de *reproduction photographique et mécanique*. Devant le vivant comme devant l'objet façonné, la « haute fidélité » de l'enregistrement visuel demeure la même. Comme le sujet vivant, l'objet plastique filmé, élément central d'une séquence de film d'art ou phase dessinée d'un film d'animation, perd en partie sa consistance physique de surface ou de forme taillée, recouverte de colorant. Mais le cinéma ne peut réduire les éléments plastiques fabriqués au rôle d'une image reproduite capable seulement de représentation. Les traces d'une activité productrice particulière doivent se lire sur les tableaux qui apparaissent. Chaque corps visuel est visiblement organisé selon des lois instrumentales; les objets de perceptions ont tous été distribués, maniés, placés par une main plus ou moins heureuse. Ce métier est évident dans tous les films d'animation (dessin animé sur cellulos, animation de papiers découpés, dessin sur pellicule), mais n'apparaît jamais plus nettement, plus classiquement que dans les films d'animation d'objets et de marionnettes.

A LA MAIN

Il suffit d'avoir vu le film de Bruno Sefranka, *Marionnettes de Trnka*, pour ne plus séparer le style graphique de cet artiste de sa silhoutte massive et peu mobile, traçant d'une tranquille main gauche, par petites vagues successives des formes que nous reconnaîtrions entre mille. Ainsi s'explique, dans les décors de campagne ou de forêt, les enchevêtrements des branches et des racines, la répétition des touffes de verdure floue et l'infaillible variété des feuilles tracées une à une, avec, pour chacune, une intention, une torsion, un écrasement particulier du pinceau ou du pastel.

Car, pour la main calme et puissante de Trnka, le pastel n'est pas seulement une matière nuageuse, mais un bâton qui griffe les tournesols, décrit d'un seul frottement toutes les rainures des planches qui couvrent les maisons de bois dans les images fixes de *Grand-Père a tellement troqué*, les festons de la mer où plonge *Le Poisson d'Or*, ou les décorations fastueuses des palais du *Songe d'une Nuit d'été*. C'est par touche minutieuse qu'il peint sur verre certains ciels de *L'Année tchèque*, la forêt magique de *Bayaya*, ou trace avec une précision d'enlumineur les beaux yeux flous et pourtant terriblement voyants qui donnent aux visages fixes des marionnettes leur rayonnante expression. Avec des mines énormes dans ses porte-mines, ou des gros bâtonnets friables, Trnka trace aussi bien les contours fragiles et délicats de l'Hermia du *Songe* que les plus rudes oripeaux de Bottom. Si l'on met le nez sur ses maquettes, on se rend compte qu'il tire du pastel, comme de la gouache ou de l'encre traitée à la plume ou au pinceau, toujours les mêmes flous doux et lumineux ou les mêmes textures ligneuses et rugueuses. Ce qui lui permet de passer d'un moyen à l'autre dans un fragment de même consistance et de même couleur. Et toujours la force de son bras se fait sentir, qui, pour une maquette comme celle de l'artisan jouant le clair de lune dans le *Songe*, trace le rond visage du personnage et le colore au crayon en polissant presque le papier.

Quant à propos de Jiri Trnka le mot d'enlumineur vient sous la plume, ce n'est pas seulement pour retenir l'attention du lecteur. Ses images sont partagées entre la représentation minutieuse des objets et des personnages (cavaliers, animaux, paysans, instruments ou vaisselle) et des portions décoratives (fonds en mosaïque, répétition inlassable du même motif dessiné qui rappelle les arrière-plans décoratifs des images de Livres d'heures et les infusions de petites fleurs et de tiges entrelacées qui cernaient les lettrines). Pour vous convaincre, considérez la patiente organisation de la tapisserie de sapins en spirales qui sert de fond à toute la cavalcade du chasseur dans l'épisode de Saint-Procope de *L'Année tchèque*, à moins que vous ne préfériez repenser aux motifs répétés du papier peint des appartements où se déroulent *L'Homme à ressort* et *Le Cadeau*, aux pierres taillées toutes dessinées sur les grands murs sans fenêtre de *Bayaya*, ou la profusion de petites fleurs très réalistes qui constituent la traîne royale et magique de Titania dans *Le Songe*.

Tous les croquis de Trnka présentent les caractéristiques d'un dessin très moderne, mais dont les distorsions et les excentrations ne résultent pas d'une volonté de style et de mise en place, mais d'une force naturelle du bras et d'un tempérament qui influe sur le tracé. Cette robustesse des formes, matérialisées dans les jambes et les torses athlétiques de certains personnages, n'interdit pas l'élégance angélique, androgyne, des jeunes guerriers et des jeunes filles des *Vieilles légendes tchèques* ou la beauté irréaliste des nymphes du *Songe*.

FORMES ET COULEURS

Dans ses livres Trnka réserve des espaces libres qu'il ordonne en metteur en page qui a l'habitude de maîtriser les marges et les formats. Soit qu'il répartisse dans la page des éléments d'illustration par touffes, comme s'il s'agissait de ronds de soleil sur l'herbe ou de découvertes pratiquées dans une haie, soit en des blocs d'une rondeur minérale qui oblige les personnages massifs à emprunter l'obésité de rois de cartes à jouer ou à se plier aux contours, sans craindre ces torticolis que les tailleurs de pierres romans imposaient aux personnages de leurs chapiteaux.

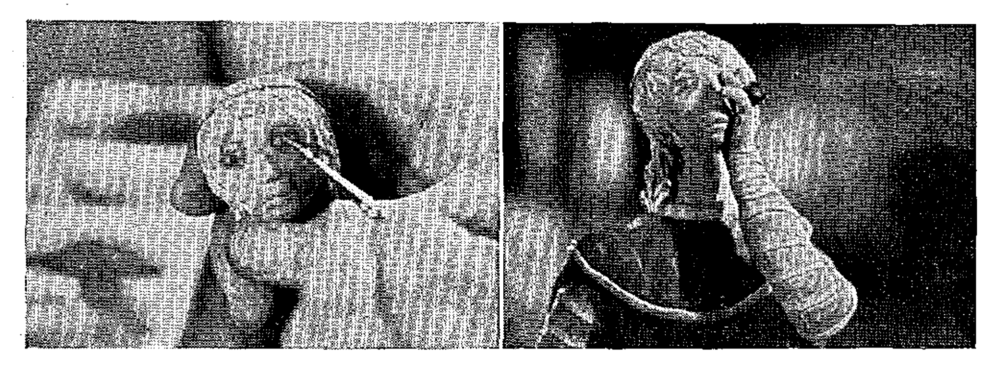


Le travail de l'animation peut donner aux mouvements des marionnettes la précision plastique d'une pantomime prodigieusement contrôlée ou produire des gestes d'une vérité surprenante, tels ceux du héros de *Bayaya* se retournant sur sa couche dans une des premières scènes du film.

Dans la construction de ses images cinématographiques il répartit aussi des espaces vides, généralement enluminés, en retrouvant la franchise de ses mises en pages. Sur les grands pans de murs du château de Bayaya, viennent seulement jouer quelques marches ou trois ogives décentrées qui donnent de la profondeur au décor du tournoi. Dans *L'Année tchèque* comme dans *Le Moulin du diable,* les détails précis du décor (oratoire ou petit arbre) sont entourés par des larges plans de verdure floue.

Sur le papier, rude jusqu'à ces dernières années, des livres tchèques, les couleurs de Trnka sont franches, et presque insolites dans leur fraîcheur un peu brutale. Il n'en est pas de même de ses films. Pour mieux user de l'Agfacolor qui jusqu'à *Songe* fut le procédé utilisé pour tous ses films, Trnka choisit des teintes qui ne violentent pas la balance des couleurs, à l'inverse de la plupart des films d'animation. Les vieux ors, les accords graves de verts et de mauves anciens dans *Bayaya,* le roux des bois, des cuirs, des fourrures et des écorces des *Vieilles légendes* recherchent moins l'éclat coloré qu'une harmonie naturelle. Et les regrettables propriétés de l'Agfacolor aidant, les vieilles copies des films de Trnka, comme tous les autres positifs tchèques d'ailleurs, virent doucement vers un aubergine inéluctable que les passionnés de Trnka ne parviennent pas à détester.

Il faut également remarquer l'attention que Jiri Trnka porte aux objets et aux matériaux dont l'animation tri-dimensionnelle et l'éclairage soulignent la consistance. Le palais et la Chine-jouet du *Rossignol de l'Empereur* sont envahis par des rideaux de perles de verre et des bibelots de matière luxueuse : pièces de bois vernies; éléments de verre filé ou de métal ouvragé. Dans *Bayaya* comme dans *Vieilles légendes tchèques* les armes, les armures et les instruments, les vêtements de cuir et de basane des robustes ancêtres tchèques ont été reconsti-



Juste sorti des mains de Trnka, voici Neklan, personnage des *Vieilles Légendes tchèques.*



Neklan, un prince lâche comme seul osent l'être ceux de Shakespeare. Il se refuse à prendre la tête de son peuple, attaqué par des hordes de Lucaniens. D'après les croquis et les indications de Trnka, Bretislav Pojar va l'animer tout au long d'une scène complexe dont tous les mouvements (ceux de la caméra et ceux du personnage) sont déterminés image par image. Le cœur glacé d'effroi, Neklan ne se résoud ni à prendre l'épée ni à affronter l'ennemi. Il tourne, apeuré, dans la grande salle de son palais, talonné par la caméra. « On dirait du Fritz Lang », diront ceux qui aiment mieux reconnaître que découvrir.

tués avec une étonnante minutie, tout comme d'ailleurs les simples tables, bancs et assiettes de bois des maisons paysannes de *L'Année tchèque*. Aucun plan du *Prince Bayaya ne permet de se rendre compte* de l'échelle réelle du château qui, en fait, était une grande construction garnissant tout le fond du studio et dans lequel ont été prélevés tous les cadrages du film.

A partir du *Chant de la prairie*, Trnka semble abandonner les décors peints pour des agencements plus réalistes de matières (bois, écorce, tissus). Dans les extérieurs, il a recours à d'authentiques arbustes, mais avec une si grande adresse que ces éléments n'écrasent jamais les personnages en nous rappelant inopportunément leurs proportions réelles. Les pentes des prairies du *Moulin du diable* sont encore peintes sur verre ou réalisées comme dans *L'Année tchèque* avec des tissus pelucheux, alors que les rochers du *Chant de la prairie*, les taillis du *Roman de la contrebasse*, les sous-bois des *Vieilles légendes tchèques* ou du *Songe* vont être reconstitués avec des végétaux miniatures qui accentuent le caractère réaliste de l'espace animé et illustré par Trnka ou même des éléments surnaturels, comme les elfes ou les fleurs vivantes.

LE SYSTEME T...

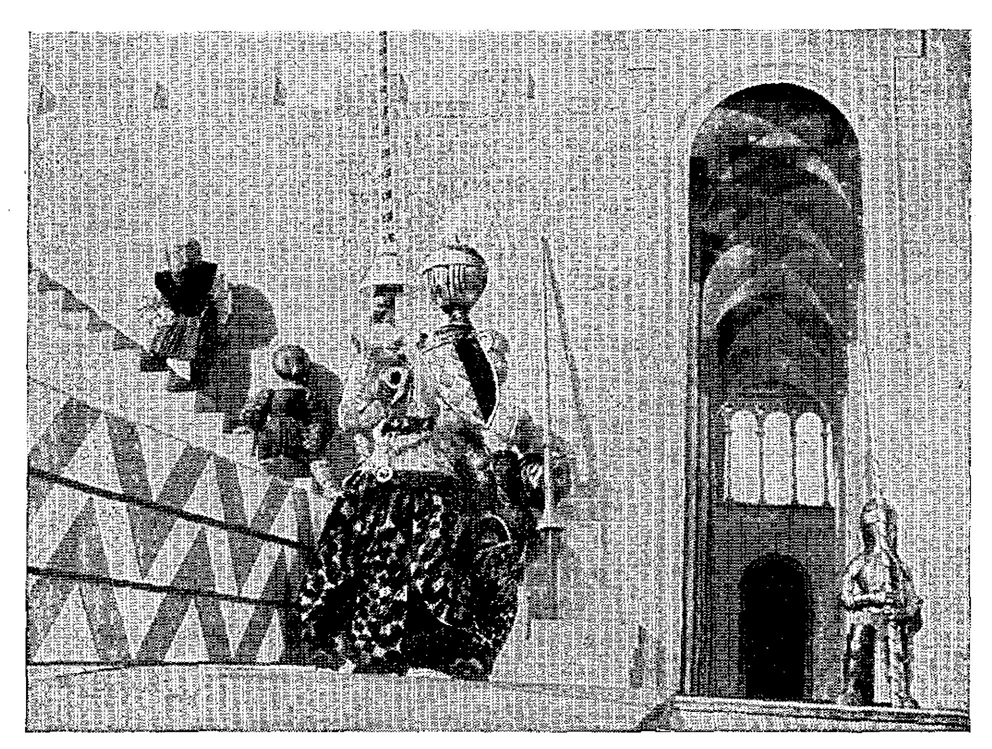
Seuls les danseurs masqués et les marionnettes peuvent prétendre au titre de comédiens sans paradoxe. Gordon Craig, comme Gaston Baty, voyait dans la marionnette le seul comédien intégral. Et Bernard Shaw appréciait l'aptitude des marionnettes à ne jamais laisser varier l'intensité de leur expression pendant toute la durée de leur apparition. Mais la multiplication des spectacles visuels nouveaux a quelque peu restreint les pouvoirs des marionnettes de théâtre. Sous nos cieux elles ont cessé d'être populaires et ont presque entièrement perdu leur auditoire enfantin. Elles doivent, soit se réfugier dans des formes ingénieuses de spectacles abstraits réservés aux publics limités des cabarets, soit s'employer à caricaturer l'homme comme l'on fait les pianistes, les trapézistes et les clowns musiciens des Piccoli ou même du Pr Skupa (qui fut le maître de Trnka). *Aimer* de nos jours cet art populaire presque disparu est bien, comme le dit le critique une idée d' « intellectuel », mais l'effort que cela demande est plutôt policier. Car il faut suivre des pistes incertaines qui vous mènent dans les caves des ambassades ou dans les cinémas de banlieue, plus souvent que dans les salles de spectacle habituelles ou les pages de revues.

C'est ainsi qu'on trouve l'occasion de constater que Jiri Trnka, en s'appuyant sur les traditions tchèques de la marionnette de théâtre et sur les possibilités de construction et d'expression d'un cinéma utilisé par image, a fondé une nouvelle tradition de la marionnette qu'il faut classer au côté de celles des poupées à clavier du Bounraki japonais, des marionnettes à gaines, à triangles, à fil ou des silhouettes transparentes des théâtres d'ombre. Non point que Trnka soit le seul usager de la marionnette de cinéma, mais parce qu'il a su la diriger dans une voie personnelle qui ne concurrence en rien les grandes réussites de Hermina Tyrlova ou les chefs-d'œuvres de Karel Zeman.

A CHAQUE FILM SES MARIONNETTES

Avec les formes arrondies et peu variées des têtes de personnages dans les premiers films (les balles de ping-pong de *L'Année tchèque*, les boules opalines des têtes du *Rossignol de l'Empereur*, ou les têtes simplifiées de ses films satiriques (*Le Roman de la contrebande*, *Le Chant de la prairie*), Jiri Trnka s'éloigne peu des formes populaires de la marionnette et de la caricature. Pourtant, en consacrant *Le Cirque de Hourvinek* aux célèbres personnages Chpeïbel et Hourvinek de son maître, le Professeur Skupa, Trnka ne peut s'empêcher d'en superviser l'aérodynamisme et de perfectionner légèrement les courbes de leurs oreilles de chauve-souris.

Avec une talentueuse fidélité, Trnka a reconstitué le petit monde de *Brave soldat Chveik* sous les apparences fixées une fois pour toutes, par les dessins de l'illustrateur du « Chveik » de Jaroslav Hasek : Josef Lada. Les marionnettes de ce film n'ont plus



Devant de grands pans de murs, francs comme les pages de garde ou les marges calculées de ses livres, les personnages du *Prince Bayaya* sont « mis en pages » par Trnka.

les larges yeux peints des autres personnages de Trnka, mais de petites perles noires qui remplacent les points ronds que Lada place habituellement au-dessus du nez de ses héros. Pour la première fois, dans un film de Trnka, l'une des marionnettes n'a plus un masque inerte et ne s'exprime pas uniquement par pantomime, mais possède une bouche mobile, digne des marionnettes trop articulées des confrères. Il est vrai que le personnage antipathique du terrible sous-lieutenant Dub justifie cette bouche de caïman dont chaque soubresaut fait sauter les lorgnons menaçants qui lancent des éclairs.

En mouvement, la marionnette de cinéma ne doit pas ressembler aux marionnettes à fil. En reconstituant un spectacle de marionnettes populaires dans la kermesse de *L'Année tchèque* Trnka nous permet de faire la comparaison : « *La marionnette de cinéma ne peut avoir les lèvres, les oreilles et les yeux qui bougent comme une poupée de ventriloque, sinon elle devient un petit monstre* » a-t-il souvent répété.

Pour caractériser un personnage, Trnka peut pousser fort loin la stylisation caricaturale. On se souvient du dépouillement insolent et très personnel des personnages de son dessin animé *Le Cadeau*. Pourtant, il ne se limite pas aux anatomies simplifiées de la caricature populaire, créant pour chaque film un système de formes presque entièrement nouveau. En assumant cette variété croissante depuis *L'Année tchèque*, Trnka n'a jamais cessé de rendre ses marionnettes plus belles et plus expressives.

Courtes sur jambes, les poupées simples et naïves de *L'Année tchèque* portaient des têtes sphériques de bois, agrémentées d'un tout petit nez rond et de gros yeux peints. L'évolution est déjà sensible avec les têtes pâles, sans grand relief et pourtant minutieusement modelées, du *Rossignol de l'Empereur*, variante nuancée des formes très simplifiées de *L'Année tchèque*. Pour *Bayaya*, les personnages hiératiques portent sur les arcs très médiévaux de leur visage un nez aux arêtes aiguës, et parfois, comme pour la barbe du roi, des éléments enluminés.

En marquant les pommettes et les lèvres des héros des *Vieilles légendes tchèques*,

Trnka différencie fortement les personnages, atteignant à une statuaire épique que l'on pourrait croire traditionnelle, qui rivalise avec les œuvres classiques de Josef Manes.

Le réalisme gréco-trnka et la nouvelle matière plastique souple qui servit à modeler les personnages du *Songe* représentent encore une variation fondamentale dans l'apparence et la consistance des marionnettes de Trnka. Ayant toujours des articulations et des points d'attache à cacher, les marionnettes n'ont pas l'habitude de se présenter nues aux spectateurs. Pourtant il arrive que le scénario l'exige pour les jeunes héros du *Roman de la contrebasse*, ou pour les personnages antiques et surnaturels du *Songe*. Le latex a été choisi pour la confection des corps nus ou presque des personnages de ce film. Pour les têtes, on a utilisé une matière peu connue qui se modèle comme de la glaise, et qui, séchée et durcie, peut être coupée et sciée à volonté. « *Le plus grand attrait de cette matière* — dit Trnka — *est sa transparence qui la fait ressembler à de l'albâtre. On m'a parfois reproché un certain naturalisme dans l'aspect musculaire des corps moulés dans ces matériaux. Mais on ne s'est pas aperçu que le même réalisme musculaire se retrouvait sur l'armure dorée de Thésée. Ce sont des choses qui peuvent arriver, lorsque l'on évoque un peu trop les splendeurs des Beaux-Arts antiques.*

MECANIQUE DES MARIONNETTES

Le mouvement des marionnettes de cinéma n'est provoqué par aucun moyen mécanique ou physique (traction de fil invisible ou non, poussée de levier, ressorts, etc.). Sous le costume et le rembourrage du corps de la poupée, se trouve un squelette métallique articulé qui ressemble aux mannequins utilisés par les dessinateurs. A chaque articulation, une rotule permet aux différents membres de s'immobiliser dans n'importe quelle position. La prise de vue image par image va permettre de fixer, par des instantanés successifs, sur les vues successives du film, les différentes attitudes consécutives de la marionnette, déterminées par l'animateur.

Avant chaque enregistrement d'une image, l'animateur modifie légèrement la position de la marionnette. Vue par vue, il amène progressivement le personnage vers une position *extrême* choisie à l'avance.

A la projection, le film défile à la cadence de 24 images par seconde. Si un personnage doit lever le bras en une seconde, l'animateur, entre chaque prise de vue d'une image, décalera légèrement le bras 24 fois avant d'atteindre la position extrême. Si le geste dure une seconde et demie, c'est 36 positions intermédiaires qu'il faudra déterminer. Seule, la projection donnera à cette succession de positions stables le mouvement *continu* voulu par l'animateur.

Les animateurs font la connaissance des marionnettes dès leur naissance, lorsque les mécaniciens préparent le squelette particulier de chaque personnage, tandis que Trnka peint les têtes et que commencent les essais de costumes. Le réalisateur, les animateurs et les constructeurs se consultent, veillant à la souplesse des articulations et à la non-élasticité des rotules qui doivent prendre la position voulue par l'animateur sans résister ni glisser.

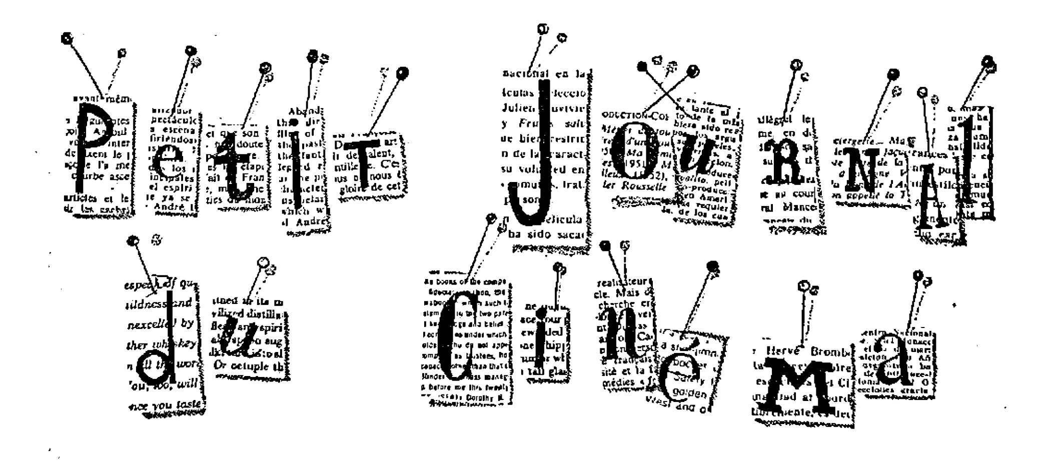
Dans la détermination de la personnalité de la marionnette, intervient non seulement son apparence plastique et la qualité de ses mouvements, mais aussi, l'ingéniosité mécanique et les proportions irréalistes des éléments qui la constituent. Les proportions des membres et les positions comme le nombre des articulations varient avec chaque personnage. Et ces conformations particulières ne sont pas seulement conçues pour faciliter l'animation, mais pour accentuer le caractère de la marionnette.

La petite fille du *Rossignol de l'Empereur* n'a pas d'articulation aux genoux pour donner à son comportement une maladresse enfantine qui tourne à son profit la raideur toujours irréductible des mouvements de marionnettes. Dans ce même film, le singe-astronome est bâti suivant un système complètement différent : cinq articulations à chaque bras donnent à ses mouvements une souplesse emphatique qui lui convient parfaitement.

Lorsque le réalisateur et les animateurs sont d'accord, il ne reste plus qu'à réaliser plusieurs modèles des principales marionnettes. Car elles auront à interpréter leurs rôles simultanément sur plusieurs plateaux et doivent être facilement remplacées, s'il arrive le moindre accident à l'une d'entre elles. Pour *Le Songe*, il y eut cinq Hélènes, quatre Hermia, trois Titania et pas moins de sept Puck.

(*à suivre*)

André MARTIN.



OTTO AUTOUR DU MONDE.

Otto Preminger s'internationalise et voit grand. Il voit même de plus en plus grand. Pour inaugurer son nouveau studio qui semble devoir être désormais le monde entier, il a choisi un pesant livre de Léon Uris, « Exodus », qui a battu des records de vente aux Etats-Unis. Gageons qu'il va triturer comme il faut ce roman pour donner à « Israël » une œuvre digne de son destin. Il relatera, en effet, la naissance du petit Etat. Dans les rôles principaux, Paul Newman et Eva Marie Saint.

Le premier tour de manivelle sera donné le 28 mars 1960. Otto n'a pas lésiné sur les moyens. Dès le 28 janvier, toute l'équipe technique (150 personnes) sera sur place. Preminger l'a recrutée à Hollywood, New York, Londres et Rome. Un bateau entier de matériel sera débarqué sur le port de Haïfa. Le film sera en couleurs et en 78 mm, format du *Tour du monde en 80 jours*. Otto a prévu de tourner ses séquences à travers tout Israël mais, déjà, il a annoncé que le port de Haïfa serait un de ses lieux privilégiés. Une évasion de prison à Saint-Jean-d'Acre sera reconstituée et la prison reconstruite telle qu'elle était en 1947. De même, Preminger reconstituera un village d'enfants avec une précision qui, aux dires de ses plus proches collaborateurs, est quasi maniaque. Toute la fin du film sera tournée à Chypre et toute l'équipe s'y transportera avec armes et bagages.

L'auteur d'*Autopsie d'un meurtre* n'a pas caché qu'il risquait gros avec ce film très cher dans un pays absolument dépourvu de tout équipement cinématographique. Mais il va de l'avant puisqu'il compte tourner, aussitôt après *Exodus*, *The Other Side of the Coin*, dans l'Archipel malais. — J. W.

MARGARET SULLAVAN.

Parmi tant de morts en chaîne, la disparition de Margaret Sullavan en ce début janvier à New York, après absorption d'une dose massive de somnifères et à la veille de la création à Broadway d'une nouvelle pièce de Ruth et Augustus Goetz, risque de passer aussi clandestinement qu'une photo en première page dans FRANCE-SOIR, aperçue aujourd'hui, oubliée demain. Et pourtant c'est tout un pan admirable du cinéma américain des années trente qui s'écroule.

Pour quelques-uns, plus nombreux qu'on ne l'imagine, bien plus que Marlène ou Greta, Margaret Sullavan *fut* le cinéma, le rayonnement d'une beauté invisible piégée entre deux yeux de braise. Frank Borzage le magicien, et aujourd'hui le grand paresseux qui a la flemme de refaire du cinéma pour pouvoir se consacrer tout entier à sa ravissante jeune épouse, Borzage trouva en cette jeune actrice blonde, capricieuse en diable, divorcée d'Henry Fonda, de William Wyler et de quelques autres, l'interprète idéale de ce sentimentalisme à fleur de peau inséparable de ses meilleures réussites. D'abord *Trois Camarades :* pas tant la jeune poitrinaire qui meurt comme Marguerite Gautier aux dernières images, avec accompagnement du grand orchestre M.G.M., qu'une jeune femme très simple, marquée par la guerre, un monde déjà « absurde », capable de se libérer dans l'amitié passionnée et la tendresse. Scott Fitzgerald avait tripoté le scénario, Joseph Ruttenberg signé une photo déjà raffinée. Et puis nous vîmes des œuvres moins intéressantes, *L'Ensorceleuse*, de Borzage encore avec également Joan Crawford, *L'Ange impur* de Henry Potter, maladroit, et touchant par la sincérité désarmante du jeune James Stewart et de sa partenaire.

Après guerre, Margaret Sullavan disparut presque normalement des écrans, et d'un monde auquel elle n'appartenait plus tout à fait. Ombre entre les ombres, mais peut-être la plus belle incarnation de la féminité entrevue dans les salles obscures. — L. Ms.

« BOSS » JOHN FORD.

John Gillett, rédacteur à SIGHT AND SOUND, a longuement discuté avec Martin Rackin, co-scénariste et producteur des *Cavaliers*, au sujet de la façon de travailler du « vieux ».

Comme nombre de ses contemporains parmi la vieille génération, Ford désormais ne regarde plus les rushes : « Il sait ce qu'il a tourné, m'explique Mr. Rackin. Un jour je me rendis dans sa loge pour lui demander le plan de travail pour la journée et je trouvai une note épinglée sur la porte : « J'ai envie de dormir. Je sais que le film est bon. A demain. » *Vous devez vous attendre à tout avec lui. Un jour, nous rentrions d'une scène en extérieurs, quand il arrêta soudain la voiture et donna l'ordre que tout le monde — chevaux, équipement, figurants — fût amené sur-le-champ à cet endroit. Quand tout le monde fut réuni, il se tourna vers moi et dit :* « Regardez là-bas. Nous avons trouvé la toile de fond pour le générique. » *Et ainsi fut fait : nous filmâmes les cavaliers défilant à l'horizon, ce fut le commencement du film.* »

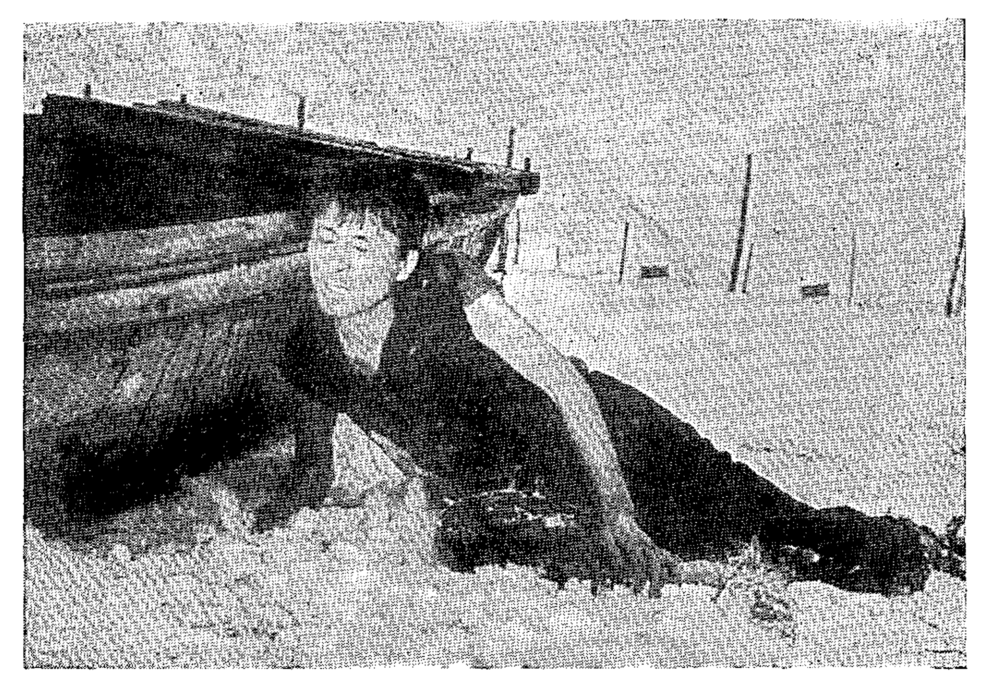
« *Si je lui demandais quelque chose en cours de tournage, poursuit Racklin, il me répondait d'un ton sec :* « Me parlez-vous en tant que producteur ou en tant que scénariste ? » — « En tant que scénariste, bien sûr », *répliquais-je à la hâte, et la conversation se poursuivait. En tant qu'écrivain, il m'arrivait de devoir écrire une scène nouvelle à l'instant même.* « Ça ne vas pas », *déclarait Ford, montrant le script.* « Allez vous asseoir sous cet arbre et améliorez-moi ça... » *Il avait l'habitude de diriger son équipe comme pour une opération militaire.* »

Mr. Rackin, termine John Gillett, *révéla que toute la séquence de la bataille à Newton Station fut achevée en un jour, grâce à la sûreté de Ford et au choix heureux de la place des deux caméras... : « Un jour je le surpris en train de lire un scénario qui n'était pas le nôtre. Un peu étonné, je fus salué brièvement en ces termes :* « Ne vous en faites pas. J'en ai déjà fini avec votre film. » — L. Ms.



John Ford dirige John Wayne, Constance Towers et William Holden dans The Horse Soldiers (Les Cavaliers).

LA PHOTO DU MOIS



Moranbong de Jean-Claude Bonnardot.

L'AMOUR EN COREE

Même si *Moranbong* n'avait pas d'ennuis avec la censure, nous lui aurions consacré notre photo du mois. Pourquoi ? Parce qu'un jeune réalisateur français qui prend sa caméra en bandoulière et qui s'en va tourner une histoire d'amour en Corée, ce n'est pas tellement fréquent... C'est même plutôt original, sympathique, excitant, intéressant, captivant, inédit.

L'amour en Corée ? Est-ce l'exotisme qui nous séduit ? Non. Jean-Claude Bonnardot n'a pas commis l'erreur de nous montrer un Français découvrant une Coréenne. Il s'est dit que la Corée c'était d'abord les Coréens et les Coréennes, que la Corée c'était d'abord la guerre de Corée. Il nous a donc montré les longues, patientes, obstinées amours d'un Coréen et d'une Coréenne pendant la guerre de Corée. Et, par un singulier — ou naturel — phénomène d'osmose géographico-psychologique, il a adopté un style de récit quasi-oriental dont les naïvetés, les monotonies calculées, les savantes lenteurs, sont ce que nous imaginons que devrait être le style d'un cinéma coréen.

Il se trouve par ailleurs que la Corée, comme l'Allemagne ou la Chine, est — peut-être vous en souvenez-vous — divisée en deux et que Bonnardot a choisi la Corée du Nord. Il se trouve donc que nous — nous : vous et moi : la France — n'avons pas de relations diplomatiques avec la Corée du Nord, parce que nous en avons avec la Corée du Sud. Et cela pose un problème au représentant des Affaires Etrangères à la Censure... pensez donc : si la Corée du Sud se fâchait, si Sygman Rhee donnait un coup d'éventail à notre ambassadeur, si la Corée du Sud nous déclarait la guerre ! — E. L.

Ce Petit Journal a été rédigé par LOUIS MARCORELLES, JEAN WAGNER et ETIENNE LOINOD pour la photo du mois.

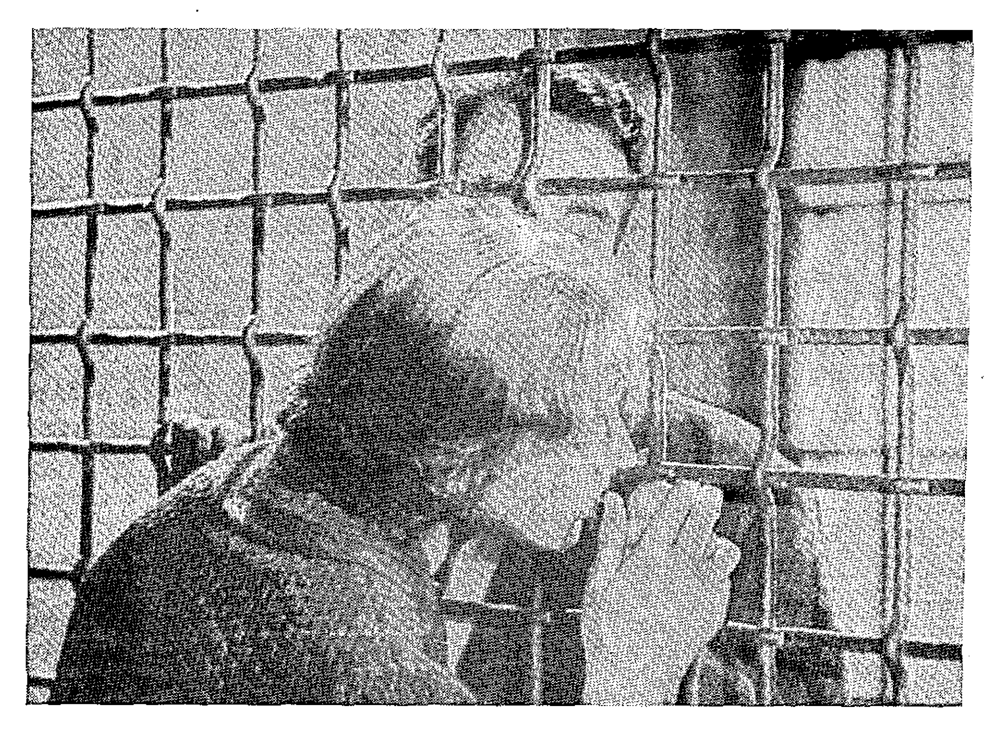
LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

- ● inutile de se déranger.
- ★ à voir à la rigueur
- ★★ à voir
- ★★★ à voir absolument
- ★★★★ chefs-d'œuvre
- Case vide : abstention ou : pas vu.

TITRE DES FILMS / LES DIX →	Henri Agel	Jean de Baroncelli	Pierre Braunberger	Jacques Doniol-Valcroze	Pierre Marcabru	Louis Marcorelles	Claude Mauriac	Luc Moullet	Jacques Rivette	Georges Sadoul
Pickpocket (R. Bresson)	★★★	★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★	★★★	★★★	★★★★	★★★
Vieilles légendes tchèques (J. Trnka)	★★	★★		★★	★★	★★★			★★	★★★
Le Duel (V. Petrov)	★★		●		★★	★★			★★	
Le Kid en kimono (F. Tashlin)	★★	★	★		●	★★		★★	★★	★
Salomon et la reine de Saba (K. Vidor)	★★	★★		★		★★★★	●	★	●	
Confidences sur l'oreiller (M. Gordon)	★★	★★	★	★★	★	●	★		★	
La Fièvre monte à El Pao (L. Bunuel)	★	★	●	●	●		●	★	★★	★★
Le Dernier rivage (S. Kramer)	★	★★	●	●	●	★	●	●	●	★★
Train, amour et crustacés (R. Quine)	★				●	★		●	★	
Le Travail, c'est la liberté (L. Grospierre)	●	★	●	★	●	●		★	★	★
La Vache et le prisonnier (H. Verneuil)	●	★			●					
Voulez-vous danser avec moi ? (M. Boisrond)	●	★	●	★		●	●	★	●	●
La Belle au bois dormant (W. Disney)	●	●	●		●	★	●	●		●
Le Secret du chevalier d'Eon (J. Audry)	●	●			●		●	●		

LES FILMS



Marika Green et Martin Lassalle dans *Pickpocket* de Robert Bresson.

L'angoisse de la certitude

PICKPOCKET, film français de ROBERT BRESSON. *Scénario et dialogues :* Robert Bresson. *Images :* Léonce-Henry Burel. *Décors :* Pierre Charbonnier. *Interprétation :* Martin Lassalle, Pierre Leymarie, Pelegri, Pierre Etaix, Marika Green, Mme Scal, Kassagi. *Production :* Agnès Delahaie. *Distribution :* Lux films.

Bresson disait, avant de tourner *Pickpocket* : « *Le sujet n'est que prétexte.* » Il est vrai. Aussi en est-il de ses films comme des romans de Chrétien de Troyes où l'aventure est le support du « sen », de la sagesse. Au-delà des images, nous devons saisir la signification qu'elles nous offrent en même temps qu'elles nous la dissimulent. Car tout ici est allusion. Il faut comprendre, et pour comprendre, il faut s'abandonner.

***

Lorsqu'on les interroge, peu d'auteurs nous font grâce de leurs ambi-

tieux propos. Alors que Bresson, lui, déclare : « *Je fais des exercices* ». Cela paraît peu, c'est beaucoup : une pratique de l'effort soutenue par la volonté. Dans cette perspective, l'incertitude même de Bresson est à son honneur, puisqu'il s'agit de supporter une tension dans le but exprimé par Valéry : « *Donner aux éléments de pensée qui sont en présence ou en charge, la liberté d'obéir à leurs affinités, de s'imposer à la conscience ou de lui imposer je ne sais quelle certitude.* » Attendre le moment de reconnaître ce que l'on ne connaît point n'est pas si aisé, mais Bresson n'insiste pas : « *Je me fais des surprises !* ».

Une surprise que l'on prépare dans la solitude, le recueillement et la concentration, fait songer à une grâce, et l'on peut se demander si Bresson ne fait pas de *ses exercices* un moyen d'ascèse ? Comme l'on comprendrait alors ce besoin chez lui d'exténuation, destiné à faire le vide, et qui ressemble à l'abandon du périssable chez les mystiques. On comprendrait aussi qu'il veuille briser son interprète, afin que quelque chose arrive et qui agisse en lui ! Car, après tout, comment la grâce emplirait-elle ce qui n'est point vide ?

***

Avant de prendre les films de Bresson pour des exercices spirituels, on s'interroge. N'est-il pas étonnant que les personnages dans *Le Condamné*, plus encore dans *Pickpocket* ne soient pas modifiés par ceux qui les entourent mais par les gestes qu'ils font ? L'importance accordée aux mains, à leur habileté, leur intelligence et même leur intuition, est grande. Bresson l'avoue, qui cite Montaigne : « *Nos gestes nous décousvrent* ». Dans un essai, Starobinsky leur cherche une signification et dit :

« *Ce qui compte dans le faire, c'est la conscience que le corps prend de la façon qu'il donne à son mouvement... c'est le style pressenti du dedans, comme si l'énergie ne se dépensait dans l'acte que pour se percevoir, pour se pratiquer elle-même et se récupérer à mesure qu'elle se dépense.* »

Est-il possible que ces gestes n'aient d'autre but que de s'éprouver ? On pense à Fontaine : « *Pourquoi tout ça? Pour lutter* ». On pense aussi à Saint Ignace de Loyola, à cette « *technique de l'effort qui n'a pour but que de rendre l'âme capable de recevoir la grâce et de lui obéir* ». *Le Condamné* est l'exercice de Fontaine en vue de sa libération.

A voir les gestes de Michel, on se demande : « Pourquoi tout ça ? » Répondre est malaisé. Voilà pourquoi, tout en admirant *Pickpocket*, sa beauté formelle et la subtilité de sa composition, l'on craint de ne trouver là qu'un brillant exercice de style.

***

Un héros dépourvu de caractère et de volonté, pareil à un somnabule justifie cette inquiétude. Michel tombe dans les pièges les plus grossiers. Jeanne est auprès de lui; il ne la voit pas. Mais tout cela n'est-il pas intentionnel ? Dans son désespoir, Michel appelle la grâce comme Thérèse appelait Anne-Marie, par son silence même et son refus. Pour Bresson qui voulait « *rendre palpable que les chemins que nous prenons dans la vie ne conduisent pas toujours à destination, je veux dire à la destination prévue* », Michel n'est-il pas le seul héros possible ? Parce qu'il est passif, on sent mieux les courants qui l'agitent et qui le dirigent. On découvre les gestes qui le détruisent et le sauvent paradoxalement. Il faudra pourtant cette phrase : « *O Jeanne, pour aller jusqu'à toi, quel drôle de chemin il m'a fallu prendre* » pour que tout s'éclaire.

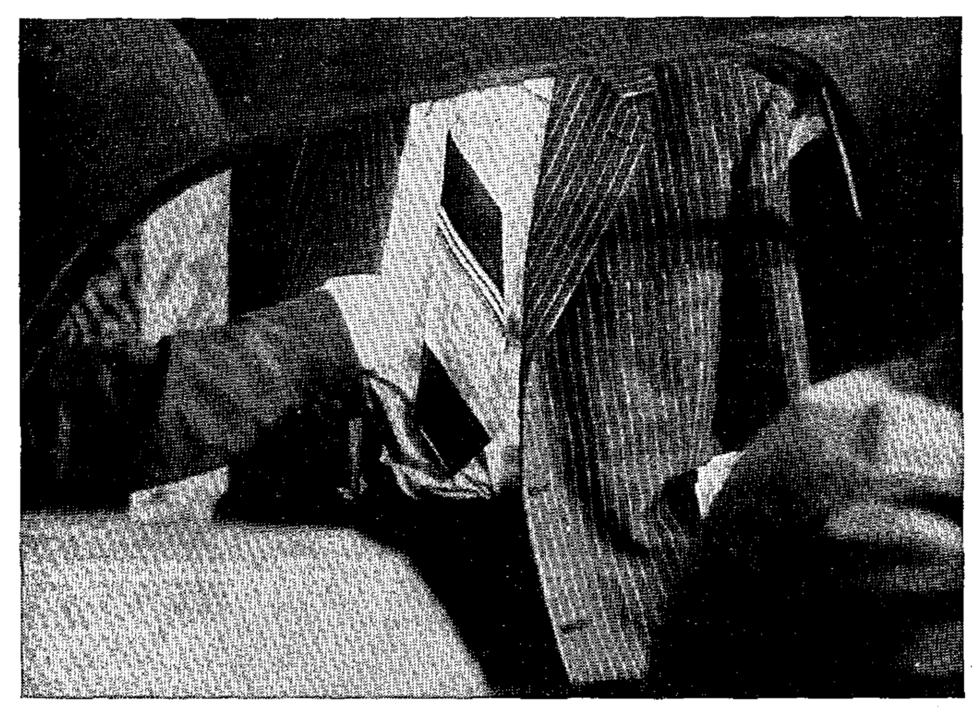
La grâce qui sauve Michel vient d'en haut.

« *Je ne cherche pas, je trouve* », dit Bresson et la signification de ses films apparaît de surcroît, comme une harmonie, quand tout s'achève.

***

Pickpocket pourrait n'être que l'exercice d'un homme éprouvant sa propre habileté. Mais il est tendu vers cette libération que procure l'espérance et bien loin de n'être qu'un exercice de style, c'est le plus mystérieux, le plus douloureux des films de Bresson.

Anne WALTER.



Pickpocket.

L'homme derrière l'objet

S'il est difficile de rester imperméable à la beauté de l'œuvre de Bresson, il est aussi difficile d'en tenter une approche profonde. Pourtant, de film en film se poursuit la même quête, le même cheminement que l'auteur nous dépeint avec une obstination solitaire et douloureuse, s'acharnant à refuser les modalités traditionnelles. Ce cinéaste, le seul peut-être qui pourrait, en un sens, se définir par ses refus, a choisi pour donner vie à ses obsessions la forme la plus aride et la plus secrète. Un film de Bresson est un diamant que, par l'analyse, on craint quelque peu d'ébrécher. A celui qui osera s'aventurer très loin à l'intérieur des méandres bressoniens, il sera rendu grâce. En fait, ces méandres sont une route bien droite devenant, de film en film, un chemin plus étroit dont chaque borne pourrait être le point d'arrivée. Je veux dire que, après chacun de ses films, l'œuvre de Bresson peut être considérée comme complète.

Commençons par les titres. Les deux premiers films de Bresson sont définis : *LES Anges du péché*, *LES Dames du Bois de Boulogne*, puis *Le Journal d'UN curé de campagne* et *UN condamné à mort s'est échappé*, première étape qui trouvera son aboutissement dans l'indéfini total de *Pickpocket*. Je sais bien qu'un titre n'est qu'un titre, qu'il ne faut pas s'en exagérer l'importance, mais on m'accordera qu'avec un cinéaste comme Bresson qui ne joue jamais avec le hasard, le moindre détail est significatif.

Du reste, il ne me viendrait pas à l'esprit d'en déduire une quelconque théorie, si les héros même de Bresson ne s'objectivaient eux aussi de film en film. L'objet, après avoir été totalement absent au début de l'œuvre, imprègne l'homme jusqu'à le dévorer. Je m'explique : dans les deux premiers

films, les objets ne jouent aucun rôle (encore que dans *Les Anges du péché*, il y ait présence constante du décor, et Bazin a souligné le caractère catalyseur des objets dans *Les Dames du Bois de Boulogne*). Dans *Le Journal d'un curé de campagne*, l'objet fait apparition de la manière la plus concrète : c'est le rappel en leit-motiv de ces grilles et de cette bouteille de vin qui finissent par être la panoplie obsédante du héros. En même temps, Bresson impose à ses interprètes cette voix blanche, cette diction neutre, impersonnelle, objective. Dans *Le Condamné à mort s'est échappé*, nous montons d'un degré : l'objet n'accompagne plus le héros, il le prolonge, il est au bout de sa main. Il devient l'instrument même de sa délivrance. La petite cuillère fait partie de l'anatomie même de Fontaine. Dans *Pickpocket*, la boucle est bouclée : l'objet, l'instrument devient la main même de l'homme. Comme Fontaine aiguisait sa cuillère, Michel entraîne ses doigts à devenir agiles. L'homme s'est fait objet.

Du reste, cette objectivation de l'homme est, dans *Pickpocket*, établie sur *tous les plans*. Toute la personnalité physique de Michel est assise une fois pour toutes; presque comme un ingrédient chimique dont toutes les caractéristiques nous sont connues. La chambre, les portes, l'escalier, tout ce décor intime de Michel colle sans cesse au personnage et sa présence est d'autant plus précise que son apparence est plus neutre. Bresson ne manque pas de rendre évidente la présence de la table, des meubles, des portes. Quand Michel quitte sa chambre, il le suit jusqu'à la rampe d'escalier. Aussi, quand le policier vient voir Michel, bien qu'il ne manifeste aucune brutalité, que ce commissaire soit la politesse même, avons-nous l'impression d'une incongruité, d'un viol. De même, on a remarqué qu'en revenant de Londres, Michel possédait le même costume qu'avant son départ. C'est que tout ce qui appartient à sa personnalité physique a été défini une fois pour toutes. Plus même : le décor entier du film est intemporel : impossible de situer le café. Quant au champ de courses, rien ne nous indique qu'il s'agit de Longchamp. Nous le devinons parce qu'il n'y a pas tellement de champs de courses autour de Paris. Enfin, cette diction « fausse » (qui en fait n'est que neutre, c'est-à-dire, sans intention première) va dans le même sens : ce ne sont plus des êtres particuliers qui imitent la vie, mais des individus presque archétypés qui nous donnent des fragments d'eux-mêmes.

Car cette objectivation des héros n'a pas pour but de nous peindre la pétrification de l'homme (pourtant, on ne s'étonnera pas que Francis Ponge, le plus grand poète français de l'objet ait passionnément aimé *Pickpocket*), mais seulement de mettre à nu le conflit des âmes. Les deux problèmes de Michel : acquérir la technique du vol et lutter contre cette emprise du vol deviennent — surtout le premier — des problèmes abstraits posés universellement par l'objectivation des sujets. De plus, la technique du vol n'est acquise que par l'entraînement, c'est-à-dire un modelage d'objet. Jamais Michel ne nous est présenté comme volant par nécessité. Ce n'est pas non plus par vice : Michel n'est pas un kleptomane, ce n'est pas un malade. Il ne vole pas pathologiquement. Il vole pour se donner une valeur, parce que le vol est le moyen d'exprimer son âme. Les discussions avec le commissaire ne portent jamais sur le fait pénal, mais sur sa signification. Quant à l'histoire d'amour, c'est certainement l'une des plus profondes qui aient jamais été décrites sur un écran, car ce long cheminement d'un être vers *un autre pendant* que se déroule en lui un autre cheminement, nous est montré de l'intérieur. Si les grilles séparent les deux héros, au dernier plan, les âmes, elles, se sont retrouvées : le vent souffre où *il veut*...

« *Le cinéma est une écriture, ce n'est pas un spectacle.* » Cette phrase célèbre de Bresson est aussi une profession de foi et la meilleure définition de son art. Cette austérité des thèmes, ces conflits réduits à leur essence la plus absolue sont coulés dans une langue sèche et curieusement efficace. Si Bresson n'ignore rien des ressources de la technique, il semble qu'il la broie de la même façon qu'il annihile ses comédiens. Le plus étrange est que, par ce désir de ne donner que l'essentiel, il rejoint le *plus spectaculaire*. Ce film, par le fait même qu'il se présente comme une quête et qu'aucun plan superflu n'entrave sa composition, devient le « suspense » le plus total qu'on ait pu admirer et sans aucun des artifices habituels.

Jean WAGNER.



Susan Kohner dans *Imitation of Life* de Douglas Sirk.

Pellicules au marbre

BEAT THE DEVIL (PLUS FORT QUE LE DIABLE), film anglais en Ferraniacolor de JOHN HUSTON. *Scénario:* John Huston et Truman Capote, d'après le roman de James Helvick. *Images :* Oswald Morris et Freddie Francis. *Musique :* Franco Mannino. *Interprétation :* Humphrey Bogart, Jennifer Jones, Gina Lollobrigida, Robert Morley, Peter Lorre, Edward Underdown, Ivor Barnard, Juan De Landa, Saro Urzi. *Production :* Bill Kirley, John Huston et Humphrey Bogart, Romulus (Grande-Bretagne) — Santana (U.S.A.), 1953. *Distribution :* Marceau.

LETTRE DE SIBERIE, film français en Eastmancolor de CHRIS MARKER. *Scénario et commentaire :* Chris Marker, dit par Gilles Quéant. *Images :* Sacha Vierny. *Musique :* Pierre Barbaud. *Trucages :* Arcady. *Récitant :* Georges Rouquier. *Production :* Argos Film-Procinex, 1958. *Distribution :* Argos.

I SOGNI NEL CASSETTO (RIEN QUE NOUS DEUX), film italien de RENATO CASTELLANI. *Scénario :* Renato Castellani et Adriana Chiaramante d'après son roman. *Images :* Leonida Barboni. *Musique :* Roman Vlad. *Décors :* Renato Castellani. *Interprétation :* Lea Massari, Enrico Pagani, Cosetta Greco, Sergio Tofano, Lilla Brignone, Carlo d'Angelo, Gugliemo Inglese. *Production :* Carlo Angelo, Rizzoli (Italie)-Francinex (France), 1956. *Distribution :* Pathé.

VYNALEZ ZKAKY (AVENTURES FANTASTIQUES), film tchécoslovaque de KAREL ZEMAN. *Scénario :* Karel Zeman et Frantisek Hrubin d'après un sujet de Karel Zeman inspiré du roman de Jules Verne « Face au drapeau ». *Commentaire :* Jiri Brdecka. *Images :* Jiri Tarantik. *Musique :* Zdenek Liska. *Décors :*

Zdenek Rozkopal. *Interprétation :* Arnost Navratil, Lubos Tokos, Miloslav Holub, Jana Zatloukalova, Frantisek Slégr, Vaclav Kyzlink. *Production :* Le Film Tchécoslovaque, *1957. Distribution :* Marceau.

IMITATION OF LIFE (MIRAGE DE LA VIE), film américain en Eastmancolor de DOUGLAS SIRK. *Scénario :* Eléanor Griffin et Allan Scott d'après le roman de Fannie Hurst. *Images :* Russell Metty. *Musique :* Frank Skinner. *Décors :* Russell A. Gausman et Julia Heron. *Interprétation :* Lana Turner, John Gavin, Sandra Dee, Susan Kohner, Robert Alda, Dan O'Herlihy, Juanita Moore, Mahalia Jackson. *Production :* Universal International, Ross Hunter, 1958.

1. *Sources et genèse : Imitation of Life* a été tourné en dix semaines, de juillet à septembre 1958, pour une somme d'environ 10 millions. C'est le remake du gros succès du même titre, intitulé *en France Scènes de la vie* et tourné en 1934 avec Claudette Colbert, que les dirigeants de l'Universal jugèrent trop *stahl* de style. Le best-seller style « Confidences », qui est à son point de départ, reste toujours du goût du public. L'Universal n'hésita donc pas à faire de lui son film le plus cher de l'année, d'autant que son metteur en scène n° 1 venait précisément de battre les records de recettes maison avec un autre remake de Stahl, très voisin d'inspiration, *Magnificent Obsession.* De plus, la fille de Lana Turner venait de tuer le maître de sa mère, excellente publicité pour un film sur les différends entre mères et filles.

2. *Le sujet :* 1947. Une jeune veuve américaine, Lora Meredith, et sa fillette Susie prennent à leur service Annie Johnson, négresse sur le pavé, et sa fillette Sarah Jane qui est presque blanche. Par orgueil, Lora veut devenir actrice de théâtre au mépris de tout bon sens. Elle rompt même avec son fiancé d'un jour, Steve Archer, qui veut la retenir au foyer. L'impresario Allen Loomis se propose de la lancer, mais il veut aussi coucher avec. Elle ne veut pas : il couchera sans, mais Lora finira quand même par devenir actrice célèbre grâce aux pièces de son ami David Edwards.

1958 : Lora retrouve Steve, dont Susie, 16 ans et étudiante, tombe amoureuse sans qu'il s'en doute, puisqu'il épouse Lora au grand désespoir de Susie qui reproche à sa mère de l'avoir frustrée à la fois de son amour maternel, accaparée qu'elle était par les planches, et de son amour tout court. D'autre part, Sarah Jane, 18 ans et plus blanche que jamais, se fâche avec sa mère, qui ne cesse de proclamer partout sa noirceur, alors qu'elle fréquente des garçons blancs. Elle rompt carrément les ponts, et s'en va faire la tournée de l'Amérique comme girl. Annie en meurt de douleur, mais Sarah Jane, repentie, viendra pleurer derrière le corbillard dans une réconciliation générale.

3. *Valeur du sujet : « Il est bien certain qu'un sujet n'a aucune valeur en lui-même. »* (Chabrol). Mais ce paragraphe n'est pas inutile, car il est très utile de dire son inutilité. *Le Mirage de la vie*, ce n'est pas un film de Brooks ou de Fuller sur les questions raciales et les rapports entre mères et enfants — le problème n'est pas traité, Georges Sadoul a raison — tout au plus peut-on dire qu'*Imitation of Life,* comme tout grand Sirk américain, s'attaque à la corruption des valeurs classiques, la révolte juvénile, le refus d'être ce que l'on est, la volonté de puissance et les multiples orgies de la vie. Mais je ne crois pas que l'on puisse défendre le film sur ce plan : le sujet est un mauvais sujet, mal traité, mais le film bon.

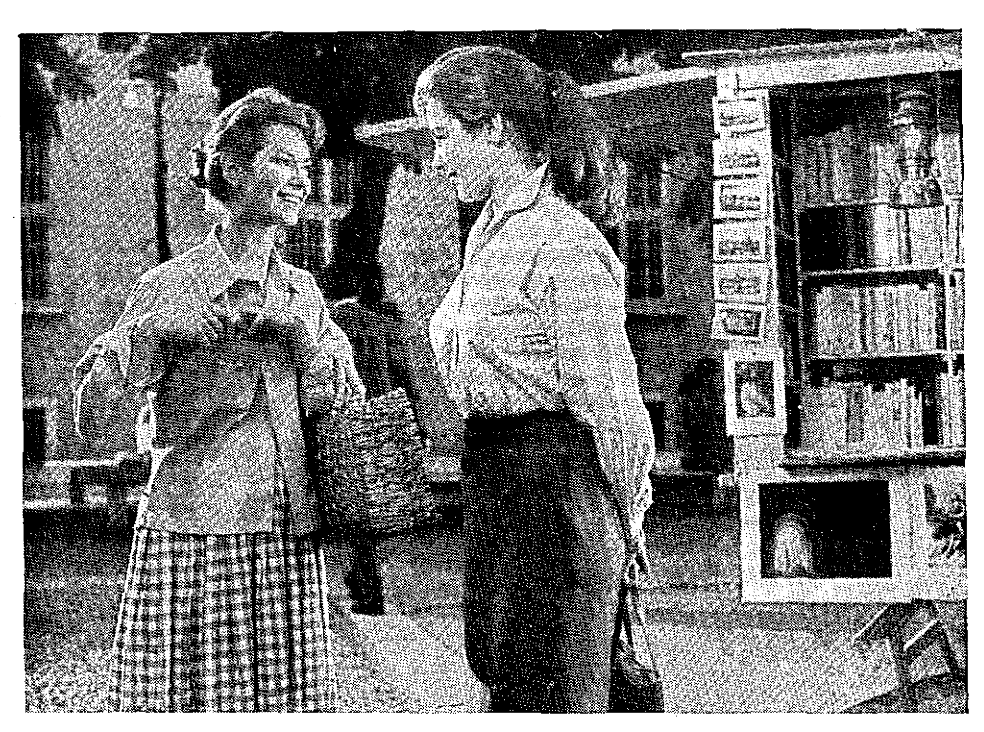
Le sujet est un bon sujet, mais le film médiocre. Je parle de *Beat the Devil,* vous l'avez deviné. Oui bien sûr, j'ai vu *La Ligne de mire* et *Hiroshima* et j'ai lu « Les Palmiers sauvages », même que je sais que *grief,* c'est la souffrance et non pas le chagrin, j'aime la marmelade et j'adore la macédoine ; si vous ne l'aimez pas, stoppez là. Mais ce n'est pas la raison de cet éclectisme : c'est la faute à Kast, Bazin, Godard, Martin, Moullet qui, par réflexion trop grande, mort, manque de temps, paresse et fumisterie, n'ont pu donner aux CAHIERS leurs textes sur ces cinq films importants, maudits et peu projetés pour la plupart, à propos desquels nos lecteurs nous demandent des éclaircissements depuis plusieurs années. Voilà qui est fait : nos pellicules ne resteront pas au marbre, et puisque tout est dans tout, comme me le disait Gœthe, nous en parlerons ensemble. Enfin, ne soyons pas méchants avec *Plus fort que le diable ;* saluons-le avec respect, puisque nous savons maintenant que c'était là le dernier film d'Huston, *Moby Dick*

constituant un véritable écroulement, et les postérieurs, de l'aveu même de leur auteur, ne valent pas pipette. C'est aussi celui qui a eu le moins de succès, justement parce que Huston était allé le plus loin qu'il était possible dans l'expression d'un sens de l'absurde confinant à la parodie qui est essentiel à l'œuvre d'Huston. Bref, si l'on prend Huston pour un grand bonhomme, il faut considérer *Plus fort que le diable* comme son film le plus achevé ; si l'on est plus sérieux, l'on préférera, comme moi *Asphalt Jungle* ou *Le Faucon maltais.* Kast, lui, adorait le film, et il aurait insisté sur le côté swiftien de ce scénario qui détruit tout volontairement lui-même en cours de chemin. On comprend pourquoi il avait voulu en faire la critique, car *Le Bel âge*, c'est *Beat the Devil* réussi. Et s'il n'a pas fait la critique du Huston pour les CAHIERS, c'est parce qu'il voulait le faire pour le monde entier, et il l'a intitulée *Le Bel âge.* Ce sont tous les deux des films auto-destructeurs, fondés sur le mépris du cinéma — les acteurs des deux films comptent parmi les meilleurs du monde, mais ils ne sont pas dirigés. Mais la supériorité de Kast sur Huston, c'est que Huston croit faire du bon cinéma, alors que Kast sait fort bien que son film est excellent, parce qu'il refuse consciemment le cinéma. Quoi qu'il en soit, *Plus fort que le diable* est relativement plus réussi qu'*Aventures fantastiques,* parce que l'on n'y croit pas, alors que l'on devrait y croire, tandis que *Aventures fantastiques* est moins réussi pour les mêmes raisons. La désinvolture du film d'Huston est à l'image de son auteur, tandis que la désinvolture effective du film de Zeman correspond mal à l'esprit de ce laborieux ouvrier. Félicitons-nous de n'avoir vu *Beat the Devil* qu'en noir-et-blanc, ce serait une preuve supplémentaire de l'humour hustonien que je n'en serais pas étonné : il nous est ainsi permis de supposer que son film est génial en Ferraniacolor.

Si *Imitation of Life* est la preuve que l'on peut faire un film uniquement sur la mise en scène, sans script de réelle valeur, *Lettre de Sibérie* est la preuve qu'on peut faire un film uniquement sur le texte, sans mise en scène aucune. Chris Marker est un cinéaste parce qu'il n'a rien d'un cinéaste. Le seul reproche que l'on puisse faire à ses films concerne la valeur proprement littéraire du texte. Celui de *Dimanche chez les Pékins* est assez risible, mais si l'on rit souvent à *Lettre de Sibérie,* ce n'est pas de Marker, heureusement. *Imitation* est peut-être supérieur à *Lettre de Sibérie,* mais il n'empêche qu'il y a plus d'avenir pour le cinéma dans *Lettre* que dans *Imi.* Sirk continue tout ce qui a été fait au cinéma depuis quarante ans, et il n'y a plus qu'à tirer l'échelle. Ce cinéma concerté, où le décor et les cadrages ne sont jamais laissés au hasard, est en train de se mourir, comme l'ont montré les récents échecs de *Das Indische Grabmal, Solomon and Sheba* et *Der Tiger von Eschnapur,* qui ne touchent plus le spectateur physiquement, mais seulement intellectuellement. Beaucoup de talent est ainsi gaspillé pour rien.

Lettre de Sibérie ne nous apprend rien sur la Sibérie ; Marker aurait aussi bien pu tourner dans la banlieue parisienne, à Toussus-le-Noble ou à Mitry-le-Vieux. Ce n'est pas un reproche : quand j'ai besoin de renseignements précis sur quelque sujet, je vais à l'I.N.S.E.E. ou à l'Institut de Géographie, 191, rue Saint-Jacques, et non pas au cinéma. Et, comme presque tous les spectateurs, je me moque pas mal de la Sibérie, pourvu que Marker me répète à travers son film : La Sibérie, c'est moi ! pourvu qu'il m'enchante par ses calembours, sa grâce, son humour, sa désinvolture, que Bazin aurait su vanter avec beaucoup plus de ferveur et de talent que moi, ce pourquoi je me garderai de continuer l'éloge.

4. *L'interprétation :* Elle est remarquable. Lana Turner (1920), qui, il faut bien le dire, n'a guère plus de talent que l'actrice qu'elle incarne, a consenti pour une fois, sous la férule du grand Doug, à travailler, c'est-à-dire à jouer et à vivre, au point de faire perdre au personnage sa laideur morale et aussi un peu de l'artifice de sa beauté académique. Mais nous autres, pourtant, lui préférons Sandra Dee (1941), Susie adolescente, bien plus à l'aise que sa fausse mère dans la vivacité et le naturel exubérant. Je sais qu'elle horripile certains formalistes, qui s'en tiennent à la sacro-sainteté du 36-24-36, et ne veulent point démordre de leur violent préjugé. S'il faut brûler Sandra, ne la brûlons point au nom d'Ava, pas plus qu'à celui de Louise Brooks ou de quelque autre idole, brûlons-la au moins au nom d'un autre demi-quintal comme Tuesday Weld ou Lea Massari, la jeune actrice d'*I Sogni nel Cassetto.* Le film n'étant sorti qu'en doublé, l'on don-



Lea Massari et Cosetta Greco dans *I Sogni nel Cassetto* de Renato Castellani.

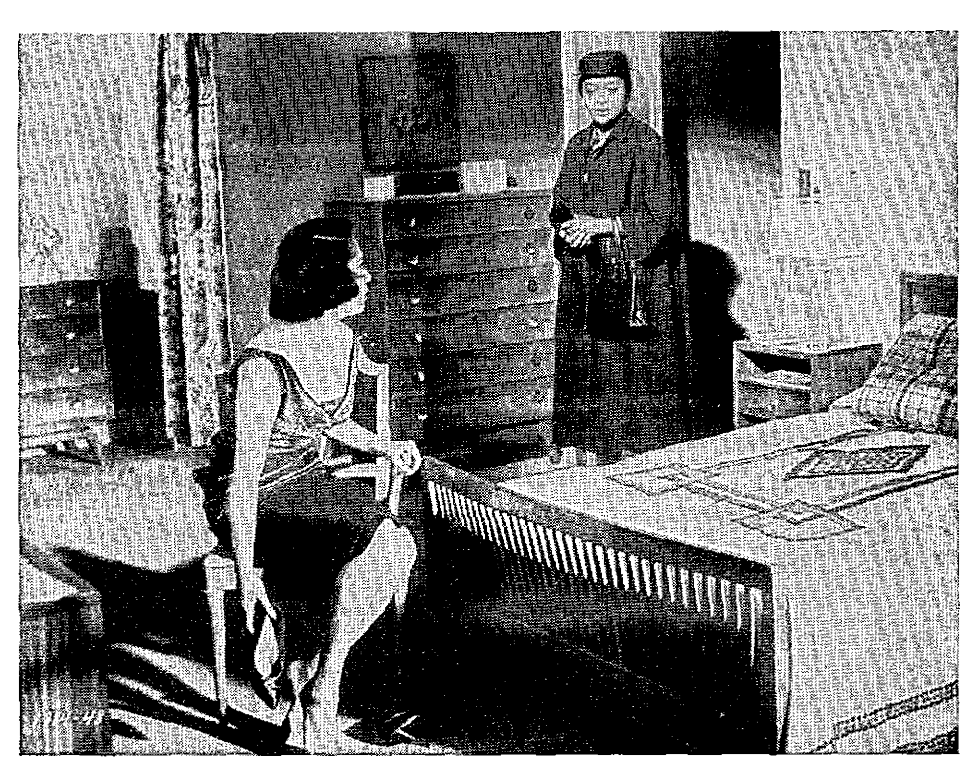
nerait cher pour entendre dans l'intelligente salle d'un cinéma de l'AFCARE ses intonations originales et son admirable petit cri en italien, son petit grido quoi, mieux que tous les gridos du monde, comme aurait dit Godard. Elle aussi, on l'a accusée d'exubérance, d'overplaying, mais ce n'est pas un critère : un overplaying peut être nul ou excellent, quand, comme ici, il dépasse la mesure au point de nous imposer la réalité du personnage auquel la subtile et frémissante sensibilité du grand Renato, nullement inférieur, égal, à lui-même, s'adapte mieux qu'à celui de Cosetta Greco, que le grand Vittorio le seul, l'unique, sut mille fois mieux mettre en valeur, de trois ans plus jeune, dans l'inédit et admirable *En amour, on pêche à deux,* dont nous reparlerons dans le prochain article que les CAHIERS consacreront au génie de Cottafavi. Cosetta Greco a cependant un point commun avec Sandra Dee : on ne la voit pas assez dans le film. Comme Susie n'a que six ans au début, il faut attendre dix ans, c'est-à-dire une heure, pour voir apparaître Sandra. Suspense terrible pour le spectateur qui sait que Sandra ne peut incarner que Susie jeune fille, et qui attend impatiemment que Susie grandisse, grandisse le plus vite possible, que la Turner rompe en vitesse avec son galant.

Susan Kohner (Sarah Jane) qui débute ici, et que nous ne reverrons pas prochainement dans *The Big Fisherman,* le dernier Frank Borzage qui, malheureusement, ne sortira pas ici, séduit par ses très longues jambes à la Charisse relevées au cours d'une séquence de night-club où apparaît très clairement la contradiction sirkienne entre le mépris moral et la fascination physique qui caractérise son attitude à l'égard du péché. Grâce au travail terre à terre de Sirk, tous les autres acteurs sont convaincants dans leur simplicité, aussi bien John Gavin (Steve Archer) et Dan O'Herlihy (David Edwards) que Robert Alda (Allen Loomis) — passons sur Juanita Moore (Annie Jackson), dont le personnage est toujours assez exaspérant à l'écran. Pas d'acteurs fantastiques, mais de la belle ouvrage, un peu lassante quelquefois.

5. *La photo :* Une photo signée Metty

est toujours superbe. C'est tout ce que l'on peut dire, étant donné que je n'ai pu trouver de slogan avec rimes. Son travail étonnera par un expressionnisme dilué de façon ravissante, un sens de l'artifice dans le quotidien qui doivent surtout à Sirk, que nous montre par exemple la très belle scène de la plage. Comme dans la plupart de ses films, le bonheur se heurte à quelques sévères obstacles, plus souvent des accidents physiques (maladie, amputation, infériorité sociale ou raciale) que l'on retrouve dans la sentimentalité de toutes les grandes histoires d'amour, reprise ici par Sirk avec une assez grande sincérité — plus souvent des accidents physiques que des obstacles intérieurs, ou tout au moins, des obstacles intérieurs issus d'accidents physiques. Ceci est exprimé de façon un peu simpliste par l'interposition de nombreux éléments de décor (escaliers, meubles, barres murnaliennes, avec, par dessus le marché, foisonnement de contre-plongées et plongées, et prises de vue constamment et précieusement désaxées dans la scène de l'église) entre le spectateur et l'interprète. Nous ne sommes pas très convaincus par l'idée à laquelle nous renvoie la mise en scène, mais nous sommes sensibles à son originalité perpétuelle — ne parlons pas de baroque, terme bien trop galvaudé aujourd'hui — à ses petites touches variées et incisives, dans l'effet (le plus beau chez Sirk étant sans doute l'intrusion du fêtard masqué de *The Tarnished Angels* dans l'intimité de Malone et Hudson) comme dans la peinture de la vie quotidienne, qui domine dans ces *images de la vie.*

6. *Le décor et la couleur :* très importants donc. Pour le décor, je l'ai dit, accent sur le réalisme. Accent sur les demi-teintes pour la couleur, plus proches de la vérité. C'est un travail minutieux de chaque instant, quelquefois fade, inefficace, sans brillant, mais qui finit par faire une très grande impression globale : voyez l'étonnant choix des meubles et des lignes dans la photo ci-dessous. Abandonnant le côté kimono cramoisi, dessin animé que j'aimais tant dans *Written On the Wind,* Sirk retrouve le rose bonbon, le noir et le vert



Susan Kohner et Juanita Moore dans *Imitation of Life.*

un peu délavé qui siéent très bien à ce genre d'œuvrettes sentimentales. En même temps que le contraire de *Written,* c'est l'opposé d'*Aventures fantastiques*, sale noir-et-blanc primé à Bruxelles à l'unanimité à la place de *Touch of Evil* (!), qui alterne l'animation et la prise de vues. *Procédé* stupide : partant d'une maquette non déguisée, Zeman raccorde sur des êtres de chair et vice-versa, ce qui fait que l'on ne peut plus croire à la réalité des personnages, d'autant que les acteurs jouent très mal. Là pourtant, il y avait un beau *sujet : science sans conscience* opposée à la science avec conscience, qui n'est que ruine de l'âme, Bombe H, et tout le bordel. Mais pour ce qui est de la mise en scène, à part trois idées ichtyologiques amusantes, encore qu'inefficaces, je donnerais volontiers *tout le film pour* un seul plan du *Démon des eaux troubles* de Sam Fuller, dont on m'excusera de n'avoir pas encore parlé, et qui traitait bien mieux un sujet identique. Voilà ce qu'aurait dit Martin, si l'on prend la précaution d'inverser du tout au tout la signification des lignes précédentes.

7. *La musique :* Je n'ai pas fait attention.

8. *Le montage :* Je ne sais pas quoi en dire. Il est banal. Il est très original. Comme dans *Due Soldi di Speranza*, mais moins ouvertement, la vivacité du film est fondée pour une grande part sur l'intelligence cursive du *montage*. Mais il y a aussi spontanéité dans le jeu, je l'ai déjà dit. On sent parfois le procédé ; surtout à la longue, dans la deuxième et dernière heure, et à la fin. On connaît le sujet, très neuf : deux jeunes gens s'aiment et se marient, ont un enfant, mais elle *meurt en couches*. Eric Rohmer a constaté avec justesse (*Arts*, 11-9-1957) que Castellani n'avait pas réussi le plus difficile qui soit au cinéma, le passage du comique au tragique dans la douzième bobine. Mais je ne comprends point ses autres reproches, *formulés* également par les autres critiques présents à Venise 57, grâce auxquels le film n'est sorti qu'en cachette et V.F. tandis que le nul *Nella Città l'Inferno* est sorti en V.O. aux Champs. Nous, nous préférons nous maintenir dans une stricte objectivité : c'est du néo-réalisme drôle, bourré d'idées : pas un radis, mais pas un navet.

9. *La mise en scène :* Bonne.

10. *Le doublage :* Je ne suis pas qualifié pour en parler, d'autant que j'ignore la V.O. Il me semble *cependant* que les personnages ont été plus nettement typés dans leur diction que dans la V.O., que le travail, en gros, est assez convenable. Mais, lorsque je vois un film doublé, je me débrouille pour me mettre dans la peau du metteur en scène, et ce que je l'*entends*, je l'entends comme second degré d'une chose dite, et non comme une chose dite. Il suffit pour cela de faire un petit effort mental.

Contraint à voir la V.F. pour effectuer le compte rendu objectif de ce film, que voici, je n'irai pas voir la V.O., lorsqu'elle sortira à l'Hollywood, au moment où paraîtront ces lignes. Car, *sortant* de la V.F. de ce très bon film, point transcendant, je me dis : en V.O., ça doit être transcendant. Ou pour un mauvais film, comme *Solomon and Sheba*, je me dis : le doublage gâche tout. Et lorsque je vois la V.O., je suis déçu, tandis que si je ne la vois point *et si* quelque chose se gâte dans la direction d'acteurs, je ne suis point déçu : j'espérerai jusqu'à ma mort que le film sera fantastique. C'est pourquoi, par indulgence, par charité, *il faut voir* les films de Benedek, Kurosawa, Poudovkine et Grémillon en doublé, doublés en malais ou en copte, en Edgar Morin ou en petit-nègre peu importe, cela revient au même, mais en doublé.

11. *Place et portée de l'œuvre.* Ce n'est pas le meilleur Sirk. En dépit de la valeur constante de l'interprétation, Sirk nous ennuie un peu quelquefois, surtout dans la première partie de ce film bien trop long : deux heures cinq minutes onze secondes trois cinquièmes, et encore ma montre a tendance à retarder. Certaines scènes axées sur la sensiblerie auraient gagné à être supprimées ; bien que la sensiblerie soit un des sujets de l'œuvre de *Sirk*, il ne s'en sert que comme moyen et, finalement, à l'encontre de Borzage, il aboutit à la réussite malgré, non à cause de la sensiblerie. Trop inégal, *Imi* n'est qu'un très bon Sirk, égal à *Time To Love*, inférieur à *Tarnished Angels* et à *Written*. *Un* très *bon film*, d'un très bon auteur mais pas le meilleur, qui n'est pas le meilleur d'un cinéma qui n'est plus le meilleur du monde. La portée du film de Sirk dans notre temps est donc assez limitée, et il est pro-

bable qu'*Imi* ne survivra pas à son metteur en scène, qui doit se dépêcher de travailler très très sérieusement s'il veut devenir immortel avant de mourir et se survivre à lui-même, car il est très peu probable que *Written On the Wind* ou *Des filles disparaissent* puissent lui assurer la postérité. *Imi* est un film oubliable, mais il ne faut pas oublier que le cinéma américain doit pour une moitié sa valeur à la collectivité des petites individualités plus ou moins bien connues, de Weis à Nigh et de Kubrick à Losey, qui est malheureusement en voie de disparition aujourd'hui : pour la première fois depuis dix ans, Sirk est resté chômeur en 59. L'importance d'*Imi* dans la culture de notre temps n'est essentielle que dans la mesure où elle est inessentielle, c'est-à-dire symbolique. Car la seule chose au monde qui soit inoubliable et, part de l'oubli, l'immortel et impérissable Oblivion — aïe ! voilà que je fais du Faulkner — *Imi* est donc part de l'inoubliable.

Restons impartiaux, à notre coutume : une certaine fâcheuse tendance de la jeune critique porte aux nues la plupart des films dès qu'ils ont fait un four, dès que personne n'a eu le temps de les voir. Certes, ils ont besoin qu'on les monte en épingle lorsqu'ils sont bons comme celui-ci, mais il ne faut point exagérer les éloges en feignant de croire qu'il s'agit d'un chef-d'œuvre, *Les Contrebandiers de Moonfleet* étant la seule exception. Nous n'avons pas, nous, à réparer les injustices. D'autant qu'*Imitation of Life* a été un prodigieux succès aux U.S.A., peut-être le plus grand de l'Universal à ce jour : quelques trente-deux millions de recettes pour dix millions de coût. Sorti au Roxy de York le 16 avril 1959, il réalisa la meilleure recette de l'année: 1.815.000 francs en six semaines, contre la moitié à *Rio Bravo* en quatre semaines. En France, c'est le contraire : *Rio Bravo* triomphe et *Imi*, sorti le 29 septembre en V.F. aux Cameo, Eldorado et Lynx, tint une seule semaine au lieu des deux prévues : recettes non communiquées, c'est-à-dire, en bon français, 29.000 francs, record de médiocrité battu. Devant pareil écroulement, le Napoléon, qui était encore moins fait pour ce genre de film, refuse de sortir la V.O. comme prévu ; et par la suite, à peine deux ou trois salles ont osé le programmer. Iou ! Aïe ! s'exclamèrent les dirigeants français de l'U. I. qui, comme chacun sait, est la firme de la douleur douleur, par opposition à l'U.A., la firme de la douleur étonnée, et à l'A.A., firme de l'étonnement sans douleur. La France ignore Fanny Hurst et déteste de plus en plus la sensiblerie chère aux femmes yankees qui sont la grosse majorité du public U.S. Le film a donc plus de chance de marcher en banlieue, dans les 12e, 7e, 15e arrondissements, à Lyon, à la Rochelle et chez les populations arriérées et Marie-Chantalisantes de la Bretagne et de l'Alsace.

Luc MOULLET.

...ni le jardin de son éclat

THE GEISHA BOY (LE KID EN KIMONO), film américain en Technicolor et VistaVision de Frank Tashlin. *Scénario :* Frank Tashlin. *Images :* Haskell Boggs. *Musique :* Walter Schars. *Interprétation :* Jerry Lewis, Marie McDonald, Sessue Hayakawa, Nobu McCarthy, Robert Hirano. *Production :* Jerry Lewis, 1959. *Distribution :* Paramount.

Si le nouveau film de Tashlin n'arrive pas à effacer le souvenir de : *La Blonde et moi, Artistes et modèles, La Blonde explosive* et *Voir Hollywood et mourir*, il nous rassure cependant sur la vitalité de l'auteur, un instant mise en doute par le décevant *Trois bébés sur les bras*. Plus d'agressivité et moins de mièvrerie sentimentale nous permettent de goûter à nouveau, en plus d'un endroit, la verve étourdissante et les inventions vertigineuses du plus prodigieux des gagmen du cinéma contemporain. Le scénario peut paraître mince et agaçant, avec ce complexe de paternité dont se pare Jerry depuis sa séparation d'avec Dean. Mais les histoires ne sont que prétextes pour Tashlin. D'ailleurs, la psychanalyse aidant, on pourrait voir en filigrane un autre sujet, monnaie courante depuis la fin de la guerre : l'enfant serait le propre fils de Jerry qui aurait abandonné la mère (La voix du sang, quoi !).

Sans entrer dans ces subtilités, une autre justification se présente. Sachant que Tashlin fait feu de tout bois et, rongeur-né, s'attaque volontiers à ses propres œuvres, comment ne pas voir ici la caricature de *Trois bébés sur les bras* dont la structure se trouve renversée ? Jerry, on s'en souvient, devenait nourrice sèche par attachement sentimental pour la mère. Aujourd'hui il fuit et la mère (devenue la « grande » sœur) et le fils. Ce dernier, prototype japonais de l'enfant terrible, finira par avoir raison des terreurs de Jerry, tout comme, en d'autres circonstances, Shirley McLaine arrivait à en faire un mari consentant.

Tashlin tourne en dérision les exigences mêmes de Jerry Lewis, tenant à des rôles « humains », et de la Paramount, désirant reconstituer à partir d'une *moitié le succès du couple de* jadis. Ainsi que le dirait Domarchi, d'une pierre il fait trois coups. Car outre la ridiculisation de son précédent ouvrage, Tashlin s'attaque de nouveau au monde du cinéma (cf notamment les allusions directes à *Sayonara* et au *Pont de la rivière Kwai*) et aux problèmes qu'affrontent les Américains en Extrême-Orient. La séquence de la guerre de Corée atteint au sublime; en moins de six plans, elle nous expose, à travers une série de gags pétillants, la situation des soldats perdus aux avant-postes et l'incompréhension des états-majors croyant les aider en leur dépêchant sur place amuseurs et vedettes. On pense aux meilleurs moments de *Charlot soldat*. D'ailleurs, dès le début, dans l'avion qui emporte vers le Japon Jerry et l'actrice sophistiquée, les facéties éclatent. Les relations de l'illusionniste Jerry avec les enfants évoquent irrésistiblement, sur le ton de la caricature, l'odyssée de Dany Kaye, entreprise à grand renfort de publicité, pour aider les enfants des pays sous-développés. La vedette de cinéma fait penser au voyage que Marilyn effectua naguère en Corée. En deux plans de Tokyo-by-night (on voit une grosse bonne femme en pousse-pousse, tirée par deux hommes fluets), le Japon moderne avec ses survivances ancestrales nous apparaît.

On retrouve également dans *The Geisha Boy*, quelques-unes des idées fixes, chères à notre auteur, comme par exemple le gag du bain. Comment ne pas admirer ce diable d'homme qui reprend ses propres idées et les renouvelle avec une telle facilité. Sessue Hayakawa, rejouant son rôle de la *Rivière Kwai*, est proprement irrésistible. Comme l'est Jerry imitant Marlon Brando. Il me faudrait plusieurs pages pour énumérer toutes les inventions de Tashlin, toutes ses allusions à l'actualité cinématographique ou non.

Le Kid en kimono souligne les liens du genre avec la réalité immédiate. Le burlesque de Tashlin, ainsi que nous l'avait démontré *Trois bébés sur les bras*, s'affadit dès qu'il s'écarte de l'actualité. C'est peut-être la cause d'un certain vieillissement de ses films. En revoyant récemment *La Blonde et moi*, je ressentis un peu de déception : si les inventions techniques demeurent, si les gags les plus mécaniques résistent, tout ce qui est allusion nous laisse indifférent. Je songeais à ces albums qu'éditent de temps à autre les caricaturistes : ils nécessitent souvent un trop grand effort de replacement dans un cadre oublié. Les animateurs de Mad, si proches en esprit de Tashlin, connaissent bien cet écueil : dans leurs anthologies, ils ne reprennent de leur revue que ce qui dépasse franchement la simple critique de l'immédiat.

Il y aussi autre chose : le comique de Tashlin se complaît dans une sorte de négativité agressive. Les titres de ses livres de cartoons sont éloquents : *The bear that wasn't; The possum that didn't; The world that isn't; The turtle that couldn't.* Quelle série de négations ! Il est à craindre que cette tendance ne le pousse trop dans une actualité des plus périssables. Quoi qu'il en soit, l'art de Tashlin décèle une personnalité profondément angoissée, dépréciant systématiquement le monde qui l'entoure, mais que sa propre agressivité effraye en chemin. D'où ses fins de films en queue de poisson, d'où aussi ses derniers scénarios édulcorés.

Pour en revenir à *The Geisha Boy*, il faut bien admettre que Tashlin est en perte de vitesse. Les exigences de Jerry, se cherchant un nouveau personnage, ainsi que sa répugnance à se laisser complètement diriger (ses nombreuses grimaces viennent souvent en surplus) ne permettent guère à Frank de reprendre en mains les rênes et de donner un produit sans failles. A l'époque du couple Jerry-Dean tout allait bien, chacun des partenaires possédant des personnalités bien déterminées.

Que la faute n'incombe pas à Tashlin, l'échantillonnage abondant de son talent nous le prouve ici. On retrouve au détour de chaque séquence, le coloriste subtil, le caricaturiste des comic-books, le démystificateur conscient, le réaliste engagé jusqu'au cou dans son époque, le gagman irrésistible. Il nous redonne même quelques témoignages de son art de conduire méthodiquement au délire. Je pense par exemple à la séquence sayonarienne de la visite du Japon, quand quatre touristes nippons se photographient mutuellement, ou encore lorsque les étoiles de la Paramount se mettent à scintiller autour du Fuji-Yama.

Tashlin nous prouve en somme que le presbytère n'a rien perdu de son charme, ni le jardin de son éclat. Nous connaissons bien maintenant son petit monde. Nous n'en regrettons que davantage l'échec de *Trois bébés sur les bras* et le demi-succès du *Kid en kimono.* Mais il lui sera beaucoup pardonné, parce qu'il aura quand même amusé.

Fereydoun HOVEYDA.

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

Un Luis de laiton

LA FIEVRE MONTE A EL PAO, film franco-mexicain de Luis Bunuel. *Scénario :* Luis Alcoriza, Luis Bunuel, Charles Dorat et Louis Sapin d'après le roman d'Henri Castillon. *Dialogues :* Louis Sapin. *Images:* Gabriel Figueroa. *Musique :* Paul Misraki. *Montage :* James Cuenet. *Interprétation :* Gérard Philipe, Maria Félix, Jean Servais, M.-A. Ferres, Raoul Dumas. *Production :* Charles Borderie. Groupe des 4 (France). Cinematografica Filmex (Mexique), 1959. *Distribution :* Corona.

Voilà le plus mauvais film d'un des plus grands génies de l'histoire du cinéma. Comment un génie peut-il faire un aussi mauvais film, me rétorquent les détracteurs de Bunuel ? Les réponses sont aisées : Les films français qu'il tourne en France ou même au Mexique, même en coproduction franco-mexicaine, en neuf semaines minimum, sont toujours très inférieurs à ses films mexicains filmés en moins de cinq semaines, parce que Bunuel est bien plus libre en France qu'au Mexique de traiter des sujets prêtant à la polémique de façon violente et superficielle — par le scénario, par le dialogue — plutôt que de façon profonde et intérieure. L'audace factice et la vulgarité dominent (il y a là un déshabillage particulièrement ridicule), avec les prétentions philosophiques : même pour une bonne cause, l'homme ne doit faire aucune compromission qui contredise son idéal — ce qui est d'ailleurs très contestable — les bons peuvent être quelquefois méchants et vice-versa, témoin le méchant Servais qui caresse ses colombes. Mais, cela n'est jamais exprimé que par le scénario. Trop soucieux de respecter les intentions de son médiocre sujet — la révolte des prisonniers d'une île sud-américaine et les différentes attitudes des gouvernements à son égard — Bunuel a oublié de diriger ses acteurs.

La photo de Figueroa est d'un amateurisme atroce. Notons cependant qu'avec *Nazarin,* Bunuel est devenu un technicien, et l'un des plus grands techniciens de ce temps. Louons donc avec ce film, postérieur à cet admirable *Nazarin* qui, nous l'espérons, sortira bientôt, la gracieuse et efficace souplesse des mouvements d'appareil sur les hommes au travail et les rues de la ville. Malheureusement, cela ne dure que deux minutes. — L. M.

Justesse et brio

PILLOW TALK (CONFIDENCES SUR L'OREILLER), film américain, en Cinémascope et en Eastmancolor de Michael Gordon. *Scénario :* Stanley Shapiro et Maurice Richlin, d'après le roman de Russel Rouse et Clarence Greene. *Images :* Arthur E. Arling. *Musique :* Frank de Vol. *Interprétation :* Rock Hudson, Doris Day, Tony Randall, Thelma Ritter, Marcel Dalio, Nick Adams. *Production :* Arwin-Ross Hunter et Martin Melcher, 1959. *Distribution :* Universal.

Comme *Certains l'aiment chaud* et la *Brune brûlante, Confidences sur l'oreiller* s'en prend à deux tabous des mœurs américaines, la dictature de la femme-dévoreuse et les refoulements pédérastiques du mâle. Mais avec quelle finesse la charge s'effectue ! Toutes les situations cocasses suscitées par les travestis de Tony Curtis et Jack Lemmon valent moins à mes yeux, une heure et demie durant, que la justesse et le brio de la scène de deux minutes à peine où Rock Hudson joue les homosexuels. Et la conclusion de Doris Day me semble en dire plus long sur « l'initiative féminine » que tous les appels du pied de la *Brune brûlante.*

Confidences sur l'oreiller réussit cet alliage de qualités indispensables à la comédie américaine, mais si contradictoires qu'il est bien rare que le parfait équilibre s'établisse: à la profondeur du fond, s'oppose à merveille la légèreté de la forme...

Et pourtant plaignons-nous que la mariée soit trop belle ! Michael Gordon s'est permis le luxe — que bien peu pourraient s'offrir — de survoler ses gags, ne faisant que les effleurer sans les conduire à leur accomplissement. Il est vrai que, depuis quelques années et très probablement sous l'influence des dessins humoristiques, a été prise l'habitude de nous faire rire, non plus à travers ce que nous voyons, mais à travers ce que nous soupçonnons qu'il va arriver. Etant bien entendu (l'érotisme ne repose que sur ce postulat) que le spectateur, réduit à ses hypothèses, imaginera toujours plus que ce qu'il est à même de constater. Mais ici, la matière est si riche, qu'il eût été bon qu'un comique objectif s'ajoutât au comique subjectif qui nous est présenté. Assurément, partant de l'idée que Doris Day, décoratrice de profession, mais amoureuse bafouée, se charge d'installer l'appartement de son insulteur, il est beaucoup plus drôle de la voir faire le tour des antiquaires consternés, en désignant, par exemple, *hors champ,* un objet qu'elle exige à pompons rouges que de voir l'objet lui-même. En revanche, je ne me contente pas des deux plans généraux de l'appartement et j'eusse rêvé en plus que la caméra s'attardât longuement sur chaque horreur accumulée. De même, je trouve dommage que, Rock Hudson coincé dans une voiture trop petite, sa jambe débordant de la portière, la voiture ne démarre pas dans une course folle à la Mack Sennett.

Burlesque beaucoup plus facile, démodé, vulgaire, enfantin ! Eh oui ! Mais, affamé de rires, j'aurais voulu baffrer au lieu de picorer un si séduisant repas. — F. M.

Beaucoup de bruit

ON THE BEACH (LE DERNIER RIVAGE), film américain en CinémaScope de STANLEY KRAMER. *Scénario :* John Paxton d'après le livre de Nevil Shute. *Images :* Giuseppe Rotunno. *Musique :* Ernest Gold. *Interprétation :* Gregory Peck, Ava Gardner, Fred Astaire, Anthony Perkins, Donna Anderson. *Production :* Stanley Kramer, 1959. *Distribution :* United Artists.

En Science-Fiction, plus qu'ailleurs, les bons sentiments nuisent. Or *Le Dernier rivage* est le travail d'un monsieur très infatué de lui-même qui décide un beau jour de se lancer dans la philanthropie; du moins en apparence ; car comme il sied de ne pas oublier le profit légitime, il met toutes les chances de son côté : best-seller de Nevile Shute, brochette d'acteurs célèbres, beauté d'Ava Gardner, moyens gigantesques, publicité d'ampleur planétaire. Mais comme le monsieur animé de bons sentiments ne connait rien à la science atomique, au lieu de l'immense champignon, son mélange dégage une *petite fumée* qui s'étire lentement au ras du sol.

L'esprit de sérieux finira par tuer Kramer. Ce n'est pas nous qui nous en plaindrons : depuis longtemps nous désespérons de le voir s'élever au niveau des maîtres qu'il pille (cf. : le travelling circulaire qui, pour sortir tout droit de *Vertigo,* n'en tombe pas moins à plat). Que Kramer se souvienne de la fable et cesse de faire le lièvre. Il faut certes partir à temps... et surtout posséder une dose suffisante d'imagination. Une seule idée en deux heures de projection : le télégraphe qui émet sous l'effet conjugué d'une bouteille de Coca-Cola et d'un store poussé par le vent. Ça n'est pas beaucoup. Pour le reste, les personnages agissent comme si rien n'était arrivé. Quant au scénario, type même du faux bon sujet, il est conçu à la manière d'une pièce de théâtre : les acteurs déclament leurs sentiments en de longs discours qui se veulent pathétiques et humains. On se met vite à espérer leur anéantissement. Hélas ! il faut attendre longtemps. Rien ne nous est épargné : le savant désabusé, le bel officier qui a perdu femme et enfants, le jeune couple désespéré, les militaires fidèles à leur poste, etc. Quand donc Kramer comprendra-t-il que les grands sujets ne sont pas nécessairement les meilleurs ? N'importe quel petit film de science-fiction, américain, japonais ou même égyptien, milite davantage et plus sûrement contre la bombe atomique... — F. C.

Classicisme russe

POEDINOK (LE DUEL), film soviétique de VLADIMIR PETROV. *Scénario :* Vladimir Petrov, d'après la nouvelle d'Alexandre Kouprine. *Images :* Kaltsati. *Musique :* Khatchatourian. *Interprétation :* Irina Skobtseva, Youri Pouzirev, Andrei Popov, Mikhail Nasnanov. *Production :* Studios Mosfilm, 1948.

On n'est jamais si bien trahi que par ses propres admirations. Et c'est en se référant à Gordon Craig lui-même, le célèbre animateur de théâtre chez qui Petrov fit ses classes à Londres après l'autre guerre, que l'on s'expliquera mieux les lacunes d'une œuvre par ailleurs assez remarquable, *Le Duel,* dernier-né du metteur en scène de *Pierre le Grand, Les Innocents coupables* et cette *Bataille de Stalingrad* où, à l'apogée de l'esthétique stalienne et du soi-disant « réalisme-socialiste », André Bazin discernait justement le comble du formalisme cinématographique. Situons Vladimir Petrov en le rattachant plutôt à la postérité du William Wyler de *La Vipère* qu'à celle de Jean Renoir, dont il possède, parfois, un certain goût de la truculence.

Petrov adapte donc une nouvelle de



Youri Pouzirev et Irina Skobtseva dans *Le Duel* de Vladimir Petrov.

Kouprine, datant de 1905, où à travers les affres romantiques d'un jeune officier en garnison dans une petite ville de province nous sont décrites et l'insatisfaction d'une intelligentsia en proie à cet « avenir nouveau » prédit par Tchékov et la corruption d'une morale bourgeoise cynique prête à tout sacrifier sur l'autel des conventions. Le lyrisme le plus littéraire se donne libre cours : tandis qu'elle étreint son amant la jeune héroïne proclame que « sa joie est bleue ». La caméra de Petrov se met à l'unisson de la stricte discipline militaire sous-jacente aux drames de conscience du personnage principal. Un supérieur, en train de prendre une décision importante, est entrevu en plan éloigné par une porte à demi-ouverte, le plan étant tenu de longues secondes. Les grandes manœuvres, les frivolités mondaines de fêtes champêtres, sont elles aussi aperçues à distance, avec un curieux recul brechtien, tout progresse calmement, froidement, inexorablement. Une sorte de fatum historique s'abat sur des êtres sans défense, incapables de se libérer autrement que par ce délire verbal signalé plus haut.

On hésite à condamner, tant l'entreprise révèle d'intelligence, de volonté de rigueur. Mais, de ce raffinement formel, le drame sort un peu aplati, aseptisé, devient purement extérieur. A suivre de trop près les leçons du réalisme enseigné au Théâtre d'Art, réalisme dont seule une nouvelle génération pourra peut-être se libérer pour véritablement déboucher sur autre chose, Petrov rejoint la caricature. Je cite son maître Gordon Craig . « *Le réalisme engendre et s'achève dans la comédie; le réalisme est caricature.* » Malgré la caution de Tchékov, qui voulait satiriser et non apitoyer, et dont les productions sont abusivement sentimentalisées en Occident, je ne crois pas qu'on puisse défendre la manière de procéder du metteur en scène. Finalement, son échec, brillant certes, nous rappelle qu'on ne peut passer impunément du théâtre au cinéma. Brecht le sentit admirablement qui savait que pour faire du cinéma *il faut tout repenser*, repartir à zéro, en quelque sorte affronter le monde et les êtres avec un regard vierge. Songeons à Dovjenko, à ce *Mitchourine* méconnu où pareillement des intellectuels au tournant du siècle évoquent « la vie nouvelle » et où un grand amour chavire tout d'un coup, au propre (la mort) et au figuré. Ce très pur *Duel* devrait rester comme un exemple de ce qu'on ne doit plus faire en 1960. Cela dit et René Clément et William Wyler, les forts en thème du cinéma mondial, sont enfoncés. — L.Ms.

Ces notes ont été rédigées par FRED CARSON, LOUIS MARCORELLES, FRANÇOIS MARS et LUC MOULLET.

FILMS SORTIS A PARIS
DU 16 DÉCEMBRE 1959 AU 12 JANVIER 1960

5 FILMS FRANÇAIS

Pickpocket. — Voir critiques de Jean Wagner et d'Anne Walter dans ce numéro, pages 47 et 49.

Le Secret du Chevalier d'Eon, film en Cinémascope et en Eastmancolor de Jacqueline Audry, avec Andrée Debar, Isa Miranda, Gabrielle Ferzetti, Dany Robin, Bernard Blier, Jacques Castelot. — Le chevalier d'Eon était une femme ! On devine tous les partis que peut tirer Jacqueline Audry de cette révélation et du travesti qu'elle impose. Mieux vaut d'ailleurs deviner et en rester là.

Le Travail c'est la liberté, film de Louis Grospierre, avec Raymond Devos, Gérard Séty, Sami Frey, Gisèle Sandré, Jacques Dufilho, Hubert Deschamps, Judith Magre. — Travail d'écolier appliqué, dans la classe du maître René Clair, où l'on n'est *pas là pour rigoler.* Le début de la copie est un peu embarrassé; les dernières lignes bien négligées, mais une évidente bonne volonté et la présence efficace de Devos et Dufilho nous font accorder la moyenne.

La Vache et le Prisonnier, film d'Henri Verneuil, avec Fernandel, Pierre Louis, Richard Winckler, Francisca Kinz, Inge Schoner, Albert Rémy, René Havard. — D'une histoire, vraie ou fausse qu'importe, qui eût pu faire la matière d'une admirable fresque picaresque, Verneuil et Jeanson n'ont tiré qu'une longue et poussive suite de sketches, où l'esprit de boulevard a toujours le dernier mot.

Voulez-vous danser avec moi ? film en Eastmancolor de Michel Boisrond, avec Brigitte Bardot, Henri Vidal, Dawn Addams, Noël Roquevert, Dario Moreno, Philippe Nicaud, Paul Frankeur, Serge Gainsbourg. — Comédie policière, dit-on, mais qui ne fait ni rire, ni s'intéresser une seconde aux personnages. Quelques fantoches s'agitent en vain dans une suite de décors stérilisés, sous un éclairage de clinique, en faisant beaucoup de bruit. La Weltanschauung de Boisrond oscille sntre celle de l'aliéné et de l'aliéniste.

8 FILMS AMERICAINS

The Big Circus (Le Cirque fantastique), film en Cinémascope et en Technicolor de Joseph Newman, avec Victor Mature, Red Buttons, Rhonda Fleming, Kathryn Grant, Vincent Price, Peter Lorre. — Un tout petit chapiteau : intrigue conventionnelle avec vrais et faux traîtres, vrais et faux trapézistes, vraies et fausses vedettes, autour de la rivalité de deux cirques ambulants. Toute cela est si dépourvu de prétention que l'on ne peut être bien sévère.

The Geisha Boy (Le Kid en kimono). — Voir critique de Fereydoun Hoveyda, dans ce numéro, page 57.

It Happened to Jane (Train, amour et crustacés), film en Eastmancolor de Richard Quine. avec Doris Day, Jack Lemmon, Ernie Kovacs, Steve Forrest. — Le thème d'*Une Cadillac en or massif* (lutte victorieuse de l'individu contre des gros businessmen) est ici réorchestré dans le style des comédies anglaises du type *Pimlico* ou *Titfied.* La pénible démagogie de l'ensemble n'est point compensée par quelques jolis mouvements de caméra.

On the Beach (Le Dernier Rivage). — Voir note de Fred Carson, dans ce numéro, page 60.

Pillow Talk (Confidences sur l'oreiller). — Voir note de François Mars dans ce numéro, page 59.

Sleeping Beauty (La Belle au bois dormant), dessin animé en Technirama et Technicolor de Walt Disney. — Laborieux pastiche, par l'auteur de *Blanche-Neige*, de son premier succès.

Solomon and Sheba (Salomon et la reine de Saba). — Voir l'article de Louis Marcorelles, dans ce numéro, page 13.

Tom Thumb (Les Aventures de Tom Pouce), film en Technicolor de George Pal, avec Russ Tamblyn, Alan Young, Terry Thomas, Peter Sellers. — Film pour enfants, très réussi

dans cette optique, par un incontestable spécialiste des trucages, d'après le conte des frères Grimm. Belle photographie de Georges Périnal.

5 FILMS ANGLAIS

Tha Hound of Baskerville (*Le Chien des Baskerville*), film en Technicolor de Terence Fisher, avec Peter Cushing, André Morell, Christopher Lee, Mara Landi. — Trahi, édulcoré (ayant d'ailleurs passablement vieilli), le roman de Conan Doyle demeure pourtant le seul élément d'intérêt de cette production où les subtilités de la déduction logique sont systématiquement sacrifiées aux poncifs du film de terreur. Une énigme subsiste : pourquoi Fisher s'obstine-t-il à conserver, de film en film, les acteurs les plus laids du cinéma mondial ?

Killers of Kilimandjaro (*Les Aventuriers du Kilimandjaro*), film en Cinémascope et en Technicolor de Richard Thorpe, avec Robert Taylor, Anne Aubrey, John Dimech, Grégoire Aslan. — Malgré la présence de deux noms américains (d'ailleurs fort dévalués) au générique, il s'agit bien d'un film anglais, scandaleux sur tous les plans : du scénario par sa puérilité, de la mise en scène par l'utilisation abusive de stocks-shots et transparences, des intentions par le parti pris raciste et colonialiste qui s'étale agressivement tout au long.

Monraker (*Le Justicier*), film en Technicolor de David McDonald, avec George Baker, Sylvia Syms, Peter Arne, Marius Goring. — Film d'aventures historiques où l'aventure et l'histoire ont toutes deux peu de part.

The Mummy (*La Malédiction des Pharaons*), film de Terence Fisher, avec Peter Cushing, Christopher Lee, Yvonne Furneaux, Eddie Byrne. — Petite bandelette de terreur dans le style retour d'Egypte, par l'équipe spécialiste de la Hammer-films, ici abandonnée à elle-même.

Upstairs and Downstairs (*Entrée de service*), film en Eastmancolor de Ralph Thomas, avec Anne Heywood, Michael Craig, Mylène Demongeot, James Robertson Justice, Claudia Cardinale. — Où l'on attend longtemps l'arrivée de Mylène Demongeot, dans l'espoir vite déçu de se désennuyer. Qu'ajouter ?

2 FILMS ALLEMANDS

Der Hauptmann von Köpenick (*Le Capitaine de Koepenick*), film en Agfacolor de Helmut Kaütner, avec Heinz Ruhmann, Hannelore Schroth, Martin Held, Erich Shellow. — L'antimilitarisme étant une spécialité germanique bien connue, Kaütner a mis en images cette pesante parabole soi-disant satirique avec son habituel doigté. Le résultat est si exactement conforme aux idées préconçues, que c'en devient décourageant.

Die Sauerrote Baronnesse (*L'Espionne rousse*), film de Rudolf Jugert, avec Dawn Addams, Paul Dalhke. — Une rouquine en discussion courtoise.

1 FILM FRANCO-MEXICAIN

La Fièvre monte à El Pao. — Voir note de Luc Moullet, dans ce numéro, page 59.

1 FILM ITALIEN

Le Notti de Lucrezia Borgia (*Les Nuits de Lucrèce Borgia*), film en Cinémascope et en Eastmancolor de Sergio Grieco, avec Belinda Lee, Jacques Sernas, Michèle Mercier, Arnoldo Foa. — Production où le titre est tout : c'est sur lui que l'affaire s'est montée, c'est à lui que nous en resterons.

1 FILM RUSSE

Poedinok (*Le Duel*). — Voir note de Louis Marcorelles, dans ce numéro, page 60.

1 FILM TCHEQUE

Staré Povèsti Cèskè (*Vieilles légendes tchèques*). — Voir article d'André Martin, dans ce numéro, page 31.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Rédacteurs en Chefs :
Jacques DONIOL-VALCROZE et Eric ROHMER

•

146, Champs-Elysées — PARIS (8e)
R.C. Seine 57.B.19.373.

•

Prix du numéro : 3 NF.
Etranger : 3,50 NF.

Abonnement 6 numéros :

France, Union Française	17 NF.
Etranger	20 NF.

Abonnements 12 numéros :

France, Union Française	33 NF.
Etranger	38 NF.

Etudiants et Ciné-Clubs :
28 *NF. (France) et* 32 *NF. (Etranger)*

•

Adresser lettres, chèques ou mandats aux CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38).
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

•

Les articles n'engagent que leurs auteurs.
Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal 1er trimestre 1960